I CRITICI ITALIANI

E LA METRICA

DELLE

ODI BARBARE

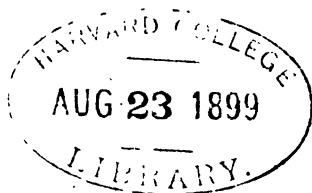
DISCORSO

DI

GIUSEPPE CHIARINI

IN BOLOGNA
PRESSO NICOLA ZANICHELLI

MDCCCLXXVIII

I.

ON si può dire davvero che i giornali italiani si sieno tenuta in corpo la voglia di parlare delle *Odi barbare*. Io ne ho qui più di quaranta che n'han parlato; e non son tutti; e c'è da aggiungere un opuscolo, la *Barbarie* del signor Onufrio, e gli *Opuscoli religiosi e morali* del signor Veratti.

Che relazione ci sia fra gli *Opuscoli religiosi e morali* e le *Odi barbare* non si vede. Forse il signor Veratti, che deve essere un uom pio, ha voluto vendicare la religione santissima.

dalle bestemmie del poeta cesareo di Satana, com' egli chiama il Carducci; e perciò ha crocifisso le *Odi barbare* fra una *Guida al Santuario di Camaldoli* e la *Vita di Santo Zenone vescovo.*

Chi guardasse soltanto al numero de' critici, potrebbe credere che la critica in Italia fiorisce; ma chi, come ho fatto io, guardasse alla qualità della fioritura, la giudicherebbe, per tre quarti almeno, una terribile epidemia.

Il Carducci addolorato di questo *cholèra morbus* che, particolarmente da alcuni anni, fa strage di tante giovani intelligenze italiane, scriveva, come rimedio e preservativo, le più belle pagine della sua *Arte e Critica:* ma quale de' giovani critici italiani le ha lette? Io scommetterei che, se qualcuno le ha lette o le legge, è capace di averci poi fatto o di farci su della critica; perchè del *cholèra asiatico* può essere che si guarisca, del *cholèra critico,* per ora almeno, non pare.

Mi conferma in questa dolorosa opinione un giornale letterario, *il Liceo,* che si scrive a Napoli da studenti liceali. In esso un signor V. De Tullio ci fa, fra le belle altre cose, sapere che « in tutte le *Odi barbare* si vede sempre un disaccordo fra l'intima natura del sentimento, sempre trascurato, perchè incapace di sviluppo, e la forma lavorata lungamente. » La ragione del qual fatto il signor De Tullio la trova in ciò: « che per ora l'arte è uno stato anormale, un momento d'oblio. » E questa, o lettore arguto, è critica, come tu vedi; è la critica de' giovinetti italiani. Raccomandiamo il signor De Tullio alle cure speciali de' suoi professori di lettere e di filosofia, e tiriamo avanti.

Io, quando accettai di scrivere una prefazione a questa seconda edizione delle *Odi barbare,* avevo in animo che il mio lavoro avesse ad essere una breve e ordinata rassegna dei molti articoli di critica (di tutti, se fosse stato possibile) scritti intorno ad esse. Mi pareva allora

che un lavoro siffatto dovesse riuscire e curioso e gustoso, e anche non indegno del libro. Ma postomi all'opera m'è accaduto un fatto assai singolare, cioè anzi naturalissimo: una bestia fui io che ne rimasi sorpreso.

Immaginati, o lettore, un generale che, dovendo in un giorno di festa (per esempio la festa dello statuto) far pubblica mostra de' suoi soldati, giudichi espediente passarli prima in rivista nella caserma; e immagina che questo povero diavolo di generale, affacciatosi appena all'uscio, si vegga sfilare dinanzi una turba di gobbi, di sciancati, di nani, in mezzo alla quale rimangono come perduti alcuni pochissimi soldati sani del corpo e diritti e tre o quattro ufficiali dal volto fiero e abbronzato: che cosa potrà far di meglio cotesto generale, se non deporre affatto il pensiero della rivista? E questo ho fatto io.

A chi ed a che avrebbe giovato, a chi avrebbe potuto piacere che si mettesse in mostra la in-

competenza assoluta, la fatuità incredibile del maggior numero di coloro che scrissero intorno alle *Odi barbare,* ed il nessun valore critico e letterario dei loro scritti?

Tu ti sforzasti, o Carducci, di provare che la critica non è roba da ragazzi e da gente sprovveduta di studi seri; ma i ragazzi e la gente sprovveduta di studi seri s'infischiarono e s'infischiano de' tuoi ragionamenti, e con tua buona pace han seguitato e seguitano a credere che la critica sia la cosa più facile di questo mondo. — Che ci vuole per far della critica? — Due cose molto semplici; un paio di mani, e una chiave. — Come si fa a far la critica? — Si sta a sentire; e se piace, si applaudisce; se non piace, si fischia. — Non è a questo modo che fu giudicato nel 1824 a Parigi il Freyschütz del Weber la sera della prima rappresentazione? Non è a questo modo che fu giudicato nel 1861 il Tannhäuser del Wagner? È vero che il Freyschütz fu poi rappresentato più di duecento

sere, è vero che il Tannhäuser..... Ma queste osservazioni non hanno che fare qui: seguitiamo.

Uno dei più ardenti e curiosi fra i dilettanti di questa ch'io chiamo la critica della platea, o la platea della critica, è il signor Carlo Raffaello Barbiera; ed è anche uno de' più ingenui. Con una ingenuità veramente infantile egli si fa innanzi domandando: — Non sono anch'io un lettore? Non ho anch'io il diritto di dire quale impressione mi è rimasta della lettura delle *Odi barbare?* — Ma sicuro. Figuratevì! Questo di aprir la bocca e mandar fuori de'suoni rispondenti alle impressioni dell'anima è un diritto che hanno anche le bestie; questo di dire degli spropositi è un diritto così naturale, così antico, così inviolabile, che nessun tiranno ha mai pensato di toglierlo all'uomo; e noi altri italiani lo godevamo pienissimo anche prima del 1859, e ne abbiam sempre fatto largo uso.

Quando il paziente animale attaccato alla carretta dell'ortolano, passando di sotto alle mie

finestre, sfoga in que' suoni di cui natura lo ha fatto capace le impressioni sue, io come io non provo molto gusto a sentirlo; ma non perciò gli nego il diritto di esprimersi come fa; e se avessi altre orecchie, potrebb'essere che quei suoni mi dilettassero; e se il mio cervello fosse conformato diversamente, potrebb'essere ch'io comprendessi i sentimenti i pensieri i fantasmi racchiusi forse in quei suoni. Ciò non essendo, io mi limito a far voti che il paziente animale passi presto, o presto finisca di esprimere i suoi sentimenti i suoi pensieri i suoi fantasmi. Ma una cosa ch'io non arrivo ad intendere, che finora non avevo creduta possibile a nessun animale di nessuna specie, è questa; che uno potesse esprimere le sue impressioni, non avendone alcuna. E pure questa impossibil cosa il signor Carlo Raffaello Barbiera non solamente la fa, ma a farla c'impiega la bellezza di quattro lunghe colonne del fascicolo VI delle *Veglie veneziane*. Non credere o lettore cortese, ch'io voglia bur-

larmi di te. A quella ingenua domanda con la quale il nostro ardente critico entrava in iscena: — Non ho anch'io il diritto di dire quale impressione m'è rimasta della lettura delle *Odi barbare?* — metteva accanto questa non meno ingenua risposta: — Lo dico subito, non mi è rimasta impressione alcuna. — E poi subito dietrole, quattro colonne, anzi quattro colonne e sei versi e mezzo, di critica. Chi può mai indovinare qual significato abbia nella testa del signor Carlo Raffaello Barbiera la parola *impressione?* Preghiamo dunque che la sua critica si spicci a passare. Ma prima che il suono di essa sia affatto dileguato dalle nostre orecchie, correggiamo un innocente errore del critico, là ove dice: « checchè del Carducci e delle *Odi barbare* scriva nel *Diritto* il suo amicissimo Trezza. ». Il prof. Trezza e il Carducci, salvo la stima che possono reciprocamente avere l'uno dell'altro, non sono amici, non si conoscono neppure, non si sono mai veduti. C'è caso che il signor Carlo

Raffaello Barbiera abbia scambiato il prof. Trezza, autore della *Critica,* del *Lucrezio,* dell'*Epicuro,* dei *Saggi critici,* col prof. Teza, uno de' più dotti orientalisti d'Europa, conoscitore di quasi tutte le letterature moderne, scrittore arguto e finissimo, e vecchio amico del Carducci? Veramente questo sarebbe un errore di storia letteraria contemporanea poco scusabile, specialmente in uno che non pare cultore molto appassionato delle letterature antiche.

II.

Allorchè nei teatri, per qualche solenne occasione, la critica della platea esprime sibilando i suoi terribili e acuti giudizi, si veggon quasi sempre fra la turba dei critici sibilanti due o tre che più degli altri si sbracciano, che paiono fortunati e superbi di possedere una chiave più grossa, che cogli occhi schizzanti dalle orbite, con la faccia rossa e contraffatta, paion dire:

vedete, siam noi i guidatori della dimostrazione; siam noi che stiamo qui ammazzando il Freyschütz, il Tannhäuser; e vedete che po' po' di fatica duriamo per l'onore dell'arte!

Oltre il signor Carlo Raffaello Barbiera, meritano per questo rispetto una menzione speciale fra i critici ammazzatori delle *Odi barbare* il *Doctor Veritas* della *Illustrazione italiana* ed il *Sior Momolo* del *Fanfulla*. Veggo anche laggiù sulle fumanti vette dell'Etna agitarsi due scarne braccia. — Badate qua, gridan elle, noi siamo le braccia del signor Enrico Onufrio, il quale chiamò le *Odi barbare* una *barbarie:* badate qua, chè il poveretto si sta morendo, perchè nessuno s'è occupato di lui. — Capisco che anche la mia è una barbarie; ma io ho fretta e non posso trattenermi col signor Onufrio. Anche del *Doctor Veritas* e dell'altro mi sbrigherò in poche parole.

Il fischio del *Doctor Veritas* suonava a un dipresso così. « Le *Odi barbare* sono un mo-

saico di pietruzze che non combaciano; camminano così imbarazzate e barcollanti, che paion briache; sono una stonatura, una musica barbarica, una sconcordanza; una *decalcomania.* Ogni popolo, come ogni epoca, deve avere la sua lirica; non si può prendere a nolo una lirica come una vettura. A quel modo che il sonetto italiano non conviene al verso francese, così il metro alcaico, l'asclepiadeo, il saffico non sono atti alla lirica italiana. »

Qui, come vedi, o lettore, non c'è solamente dei giudizi; c'è qualche cosa che vorrebbe parere un ragionamento. Ma ecco: quando non si sa che il sonetto è tanto antico nella poesia francese, che i francesi ne contendono a noi il primato con argomenti assai validi; quando non si sa che esso fu una delle forme poetiche che più splendidamente fiorirono in Francia nei due secoli più poetici della Francia, il XVI e il XVII; che tutti i migliori poeti del primo di cotesti due secoli, il Ronsard, il Du Bellay, il D'Aubi-

gné, il Baïf, il Desportes, trattarono spessissimo e molto felicemente cotesta forma; che il solo Ronsard scrisse non meno di tre libri di sonetti; quando non si sa che nel secolo XVII il sonetto era la forma di poesia più di moda in Francia, e nella quale riuscirono eccellenti sopra tutti gli altri il Corneille, il Regnier, il Malherbe; quando non si sa che il secolo in cui la Francia ebbe meno sonetti fu il secolo di essa meno poetico, il XVIII; quando non si sa che quasi tutti i poeti francesi moderni da Alfred De Musset a Coppée e Soulary hanno scritto e scrivon sonetti, alcuni dei quali piacciono anche tradotti e imitati in italiano da poeti che hanno la fortuna di ottenere le lodi del *Doctor Veritas;* quando non si sa che il solo Soulary ne pubblicò nel 1872 in un volume più di dugento; quando non si sanno queste cose, e si ha il coraggio di parlare di poesia, e di parlarne a proposito del Carducci, allora..... oh! allora, signor *Doctor Veritas,* se avvenga che un giovine

ventenne, il quale forse non ha ancora compito i suoi studi, vi si pianti dinanzi, e ficcandovi gli occhi in faccia esclami: — Oh santa ed austera ignoranza, quanto arditi paladini hai tu! — bisogna anche avere il coraggio di dire a sè stesso: — Queste parole mi stanno bene come un vestito nuovo tagliato e cucito al mio dosso da un abilissimo sarto.

Il *Sior Momolo* poi..... è un altro paio di maniche; lui è curioso, molto curioso. — Ma io mi meraviglio, dice lui, io nòn fischio; e voi avete torto a mettermi come uno de' caporioni fra i critici ammazzatori; io stimo, io ammiro il Carducci, io l'ho paragonato al Leopardi, io ho detto che le *Odi barbare* sono uno scherzo, come le due odi greche che il recanatese fece passar per antiche: e questo non si chiama fischiare. — Il *Sior Momolo* forse ha un po' di ragione: per lui ci voleva un posto da sè: non andava confuso con gli altri: ma oramai il fatto è fatto, ed egli avrà pazienza, se gli pare; se

non gli pare, non l'avrà. Ammettiamo dunque ch'egli non fischi: egli dice: « Gl' intendimenti del Carducci sono chiari: il Carducci non può aver preso sul serio quei metri che furono cagione dell' abbandono in cui vennero lasciati gli antichi metri italici; che guastarono la nostra poesia nazionale coll' innesto di forme straniere. La critica moderna non perdona a Catullo ed Orazio di aver voluto essere più greci che romani. La sillaba latina ha ben altro valore della sillaba italiana; e il volere adattare il verso latino alla poesia italiana, che non bada alla quantità delle sillabe, è opera fuor di ragione. Queste cose il Carducci le sa meglio di noi; e perciò il Carducci si ride saporitamente sotto i baffi degli ammiratori delle *Odi barbare,* si ride dei nostri critici, si ride dei metri stessi. »

Ma sapete, o *Sior Momolo,* che voi siete un bell'originale? D'originali che parlano a faccia tosta di ciò che non sanno; che appoggiati al colonnino di un giornale vomitano spropositi

con una disinvoltura ammirabile, e cessato il vomito si volgono al pubblico con quel risolino di compiacenza che vedesi saltellare sulle labbra di una prima ballerina, quando finite le sue giravolte fermasi a braccia aperte in mezzo al palco scenico aspettando la smanacciata; non c'è penuria in Italia: ma un originale come voi, capace di rizzare in così breve spazio di carta una così grande catasta di spropositi, non si trova mica su tutti i canti delle strade.

Il Carducci non ha tempo da buttar via, sì che voglia occuparsi di tutte le sciocchezze che altri scrive sul conto suo; e poi il signor Carlo Raffaello Barbiera c'insegna che *la buona critica non ha mai raddrizzato le gambe a nessuno.* (Veramente invece dell'aggettivo *buona* lui ce ne mette un altro che fa meglio al caso, perch'egli allude alla sua critica). Ma posto che il Carducci volesse rispondere qualche cosa al *Sior Momolo,* io credo ch'e' gli risponderebbe presso a poco così. — Vedete, *Sior Momolo,* che

voi non sapendo quel che vi dite crediate di sapere qualche cosa, può darsi; ma che poi pretendiate che il vostro qualche cosa sia per l'appunto ciò che debbo sapere anch'io, questa, scusatemi, è una pretensione non ammessa dalle leggi del galateo letterario. Quando voi affermate che i metri da me trattati *furon cagione dell' abbandono degli antichi metri italici, e guastarono la nostra poesia nazionale coll' innesto di forme straniere;* io suppongo che intendiate parlare della primitiva poesia de' Romani, e mi permetto di contrapporre alla vostra affermazione due brevi domande: « Ma li conoscete voi quelli antichi metri italici? ma avete voi letto ciò che ragionano intorno ad essi i più autorevoli scrittori di metrica antica? » Quando poi soggiungete che *la critica moderna non perdona a Catullo ed Orazio di aver voluto essere più greci che romani,* mi permetto di rivolgervi un'altra domanda: « Chi sono eglino cotesti critici moderni così severi, che non per-

donano a Catullo ed Orazio di aver dato alla letteratura romana le sue liriche più perfette? »

Voi dovete sapere, o Sior Momolo, che un buon alunno di quinta ginnasiale mi riderebbe sul viso, s' io gli chiedessi quali sono i metri romani che Orazio e Catullo trascurarono, posponendoli ai greci; perchè un buon alunno di quinta ginnasiale sa che nei primi cinque secoli Roma non ebbe altra poesia che il *Canto dei fratelli arvali*, i *Canti salii* e i *Canti fescennini*; e sa che la metrica di questi canti non è nè più bella nè più nazionale nè molto diversa da quella che Roma prese poi dalla Grecia; perchè un buon alunno di quinta ginnasiale sa che il primo poeta che Roma vide fu Livio Andronico, un greco di Taranto; sa che il primo poeta di Roma veramente romano, Nevio, conobbe e trattò la maggior parte dei metri greci; perchè un buon alunno di quinta ginnasiale sa che tutta la metrica latina è derivata dalla greca, e sa che senza la influenza greca è molto dub-

bio se Roma avrebbe avuto una letteratura, è quasi certo che non avrebbe avuto la splendida letteratura ch'essa ebbe; perchè un buon alunno di quinta ginnasiale sa a mente i noti versi di Orazio,

> « Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
> Intulit agresti Latio. Sic horridus ille
> Defluxit numerus saturnius, et grave virus
> Munditiae pepulere » ;

nè avrebbe il coraggio di credere un danno per l'arte romana quel che ad Orazio parve un gran beneficio; perchè un buon alunno di quinta ginnasiale giudica non meno romane del *Canto dei fratelli arvali,* dei *Canti salii* e dei *Canti fescennini,* ed artisticamente molto più belle, le poesie di Catullo e di Orazio composte in metri greci; giudica romanissimi gli esametri di Lucrezio e di Virgilio, e li preferisce ai versi dell'Odissea latina di Livio Andronico e del poema sulla prima guerra punica di Nevio; anche ammesso che il verso saturnio, l'unico me-

tro che Roma conoscesse prima dell'età classica della letteratura, debba ritenersi d'origine interamente romana, e non riportarsi anch'esso al sistema quantitativo dei greci, come vogliono i più recenti ed autorevoli filologi e trattatisti di metrica antica. —

Ed ora, caro *Sior Momolo,* mettetevi una mano sopra la vostra coscienza di scrittore, e ditemi se vi pare cosa decente mettersi a parlare di poesia, di metrica, di Catullo e d'Orazio, d'arte greca e romana, con sì picciol corredo di cognizioni ginnasiali, com'è quello che voi avete dimostrato. Volete un consiglio da uno che non vi vuol male? — Un'altra volta non v'impacciate d'*Odi barbare,* che sono cose che non vi riguardano.

III.

« *Il Carducci è un antico artefatto; crede di avere in sè tutto il contenuto del mondo ellenico, mentre non ne possiede che la cortec-*

cia; crede foglie di dorico acanto i cartocci del Bernini; mette alla tortura la lingua poetica e le sloga le ossa; ne' suoi versi non c' è nè palpito nè gemito alcuno. — Le Odi barbare *sono una poesia senza sfumature, senza ombre, piena di splendori che ricordano certi finali di drammi a luce elettrica; c' è poi una sovrabbondanza d' aggettivi che non coloriscono ma ingombrano (fra tanti fronzoli, nell' ode alla stazione, la fronte di Lidia non si discerne più).* — Le Odi barbare *sono una iniezione epidermica di metri ellenici; sono stivaletti di ferro e non coturni saffici; sono la musica dell' avvenire; sono uno sgarbo alla letteratura italiana; sono un fiasco colossale, piramidale.* » — Ecco le note principali che compiono il gran concerto di fischi onde la critica ammazzatrice, con a capo i triumviri da me segnalati, ha inteso far giustizia delle *Odi barbare.* (Rallegrati, o Enrico Onufrio; tra quelle note ci sono anche le tue).

Ma giustizia vuol che si dica che tutti i fischiatori, anche i più feroci, accompagnarono i loro fischi delle più ampie riserve intorno all' ingegno del *grande,* del *potente,* del *poderoso* poeta. Ed è anche giusto dire che qualcuno trovò qua e là qualche cosellina da lodare: fino il signor Onufrio (rallegrati, o poveretto, e cerca di rimetterti in carne!), fin lui giudicò *bellina nella forma,* comechè *vuota nella sostanza,* l' ode *Fantasia,* e trovò *qualche strofa buonina*, *anzi bellissima,* nell' ode *Alla stazione.* — Che degnazione! Non può il Carducci esser contento? — Però, quanto al lodare, questi severi censori non si trovano troppo d'accordo: uno biasimando la forma loda gli alti e grandi e vigorosi concetti; un altro loda la splendida forma splendidamente lavorata, e dice: ma ohimè! concetti non ce ne sono.

Per un altro atto di giustizia parmi non dover confondere con la turba dei critici sibilanti il signor *Primo De Novi* della *Vita Nuova*

e il signor *P. L.* del *Panaro,* e dover tirarne fuori il signor F. Cameroni del *Sole,* che mi c'era sdrucciolato; per quanto avversi, specialmente il primo e l'ultimo, alla nuova poesia del Carducci. Ma almeno essi parlano da persone bene educate.

Il signor Primo De Novi dice che « l'armonia (pregio principale della parte formale della lirica italiana) è scemata di molto nelle *Odi barbare,* e in alcune non è neppure più percettibile, per la mancanza della rima, per la metrica latina, per le infelicissime combinazioni di versi; dice che la poesia più vera ed alta in queste forme è ridicola, che l'obbiettivo del poeta è così astratto e riflesso che non interessa nè commove, che il suo mondo è un mondo di reminiscenze antiche, che non bisogna venire innanzi ad italiani del 1877 con *popliti, delubri, Addua* ed altrettali anticaglie da museo. » Questi giudizi del critico troveranno, io spero, ragionevole confutazione nel séguito

del mio discorso: qui mi basterà osservare che egli parlando di metrica latina e di combinazioni di versi, come di due cose distinte, mostra di non essersi accorto, che cotesta benedetta metrica latina delle *Odi barbare* non sta in altro che nelle combinazioni dei versi, i quali sono fatti in tutto e per tutto secondo le regole della metrica italiana, come l'autore si era presa la cura di dichiarare. Questa confusione fatta dal critico lascia in me sorgere il dubbio, che i suoi giudizi siano il risultato di una prima impressione non molto ponderata e ragionata.

Il signor P. L. del *Panaro* lamenta l'assenza della rima, dice che il paganesimo è morto, e che non basta nemmeno un Carducci a farlo risuscitare, nota in alcune odi (*Ideale, Alla Vittoria*) un accozzamento di versi fatto contro ogni legge armonica, e qua e là qualche frase un po' vaga: ma nell'insieme loda più che non biasimi; loda la parola che *bene spesso non dice ma scolpisce,* cita alcune *imagini che pre-*

sentano al lettore le cose vive e vere, nota *tratti lirici di vera bellezza,* chiama *piena d' affetto tutta quella cara e commovente ode per la epidemia difterica,* quell' ode che, secondo il signor Primo De Novi, *potrebbe passare per un' ode sulla peste d' Atene del 430 avanti la fruttifera incarnazione,* e dice che il soffio moderno si sente anche più nelle odi *Fantasia* e *Su l' Adda* (dunque, secondo lui, si sente pure nei versi per la difterite).

Anche il signor Cameroni, quel degli stivaletti di ferro, che nel principio del suo scritto dichiarava mancargli il coraggio di riprendere gli studi ginnasiali su le brevi e le lunghe (come se ne' versi delle *Odi barbare* fosse quistione di brevi e di lunghe; come se il Carducci non si fosse, come già notai, preso la cura di avvertire che le sue odi erano *armonizzate di versi e di accenti italiani;* e come se un critico non avesse il dovere di studiare quel che non sa), dice che nelle *Odi barbare* « del bello ve

n'ha non poco: tutto il *Preludio* (sì efficace e caratteristico nella sua brevità), l'ode *Fantasia* (sfolgorante d'ellenica bellezza), i dodici versi di descrizione d'una chiesa gotica e la mirabile fotografia d'una stazione. »

Mentre una buona metà della platea fischiava a distesa ed alcuni pochissimi temperavano i loro segni di disapprovazione con qualche batter di mani, l'altra metà applaudiva furiosamente. Ma (perchè non dirlo?) il valore critico e letterario di certi applausi non differisce molto da quello di certi fischi. « Il Carducci è un ingegno sovrano; può tutto osare: la nostra poesia non aveva bisogno, è vero, di nuove metriche, e quel del Carducci è stato un capriccio; ma a lui si perdonano tali magnifiche scappate; e poi l'ode *Alle fonti del Clitumno* non è formata di endecasillabi sdruccioli alternati da quinari? — Il poeta della democrazia ha ragione: l'epoca vuole il nuovo; noi siam col poeta. Il colore della nostra epoca è il grigio? noi vo-

gliamo che il poeta canti il grigio. Le *Odi barbare* sono monumenti della patria letteratura, sono una grande battaglia vinta. — Anzi sono tredici poesie, e tredici battaglie vinte. — Nelle *Odi barbare* la forma è strana, l'altezza dei concetti prodigiosa, il merito letterario inappuntabile. Il Carducci è un vero poeta, come non se ne vede più. — Le *Odi barbare* sono un arditissimo e felice tentativo. — Le *Odi barbare* sono stupende per potenza di colorito e delicatezza di sfumature; sono un tesoro di squisite armonie e di peregrine bellezze. »

Senza negare che in questo concerto di battimani ce ne sia qualcuno che esprime una impressione, secondo me, giusta, e qualcuno anche accompagnato di qualche buona osservazione, ripeto che esso, come critica, ha ben poco significato. La differenza fra il ragionamento di quelli che fischiano e di quelli che applaudono mi par molto leggera: gli uni dicono — Il Carducci è un gran poeta, ma le *Odi barbare*

sono indegne di lui —; gli altri — Il Carducci è un gran poeta, e le *Odi barbare* sono una grande prova della potenza del suo ingegno. — Stringi, stringi, le fondamenta su cui poggiano e la critica che fischia e quella che applaude sono queste: impressioni, preconcetti, simpatie o antipatie. Solamente una critica eretta sopra tali fondamenta può, vituperando, credere permessi a sè i controsensi gli errori le sciocchezze del signor Carlo Barbiera, del *Doctor Veritas,* del *Sior Momolo;* solamente una critica siffatta può, lodando, chiamare le *Odi barbare* una magnifica scappata, può dire che gli endecasillabi dell' ode *Alle fonti del Clitumno* sono sdruccioli, che la forma delle *Odi barbare* è strana, che il Carducci è un poeta come non se ne vede più; solamente una critica siffatta può, o vituperi o lodi, credere che le affermazioni e le frasi siano ragionamenti. Un' altra critica qualunque, prima di presentarsi al pubblico attaccata alle colonne di un giornale, fa qualche studio di grammatica

è di logica; se vuol citare un fatto di storia letteraria che non conosce, ne chiede informazione a un compendio, a un dizionario, a una enciclopedia; se vuol parlare di metrica e non ne sa, ha il coraggio di leggere, non dirò le grandi opere del Mueller, del Westphal, del Rossbach, dello Schmidt, del Christ, ma il piccolo trattatello di metrica latina dello Schultz (sono 25 pagine) e quell'ottimo libretto del prof. Zambaldi (non sono più di 60 pagine) intitolato — Il ritmo dei versi italiani —; un'altra critica qualunque, prima di dire: Questi sono endecasillabi sdruccioli, si accerta se essi dopo l'ultimo accento sulla decima hanno ancora due sillabe. La critica che sdegna queste piccole cose potrà piacere a sè stessa, ma non persuaderà mai nessuno, non insegnerà mai niente a nessuno; sia ch'ella dica, per bocca del dottor Bernardino Ferro, una verità come questa, che *il Carducci vagheggia le forme greche colla passione di un ammiratore verso una bellis-*

sima donna; sia che dica, per bocca del signor Carlo Barbiera, uno sproposito come questo, *che il Carducci non possiede del mondo ellenico altro che la corteccia.*

Chi volesse fare un po' di bilancio de' fischi e degli applausi de' quali finora ho parlato, mettendo da una parte tutte le partite di biasimo, dall'altra tutte quelle di lode, e pesando il valore particolare di ciascheduna, al chiudere de' conti troverebbe un avanzo non piccolo di elogi al poeta; ma io che per entro agli scritti sulle *Odi barbare* sono andato cercando un po' di critica, non tengo nessun conto di quell' avanzo, e ne faccio un regalo..... — indovina, o lettore, a chi? — Al mio buon amico, il sig. Carlo Raffaello Barbiera; il quale anche da queste lodi potrà imparare qualche cosa.

IV.

Ed ora parliamo di critici un po' più seri. Parve a qualcuno, e anche a me, che niente

importasse rispondere ai vituperatori delle *Odi barbare,* non già perchè certi giudizi di certa gente non possan fare e non faccian del danno; ma per cento altre ragioni, che qui non accade accennare, e che il lettore discreto immaginerà facilmente da sè. Ma i giovani (com'è naturale ed è buono) pensano ed operano spesse volte tutto all'opposto degli uomini maturi.

Un giovine di vent'anni, che si firmava *il pedante,* rispose con due articoli nella *Appendice* del giornale *La Ragione* ai due articoli del *Doctor Veritas* della *Illustrazione italiana:* il dottor Ugo Brilli (un giovine anch'egli), pigliando due piccioni (ahimè! quali piccioni) a una fava, rispose nelle *Pagine sparse* di Bologna al *Doctor Veritas* e al *Sior Momolo* insieme. Coteste risposte sono più che altro una vivace protesta e una esplosione di nobile sdegno contro la critica irriverente e prosuntuosa (risparmiamoci qualche altro epiteto anche me-

glio appropriato) de' due scrittori del *Fanfulla* e della *Illustrazione.*

Se in Italia c'è de' ragazzi che senz'aver fatto, o avendo fatto male, un corso di studi classici, si credono licenziati alla difficile professione del critico; c'è anche de' giovani che hanno dell'arte e della critica un alto e adeguato concetto, che studiano con serena alacrità, con fiduciosa costanza, come chi sente in cuore che il saper vero non tarpa ma rafforza le ali all'ingegno, che anzi senza dottrina vera vero ingegno non c'è.

Il Brilli dà anche brevemente il suo giudizio intorno alle *Odi barbare,* rilevando con retto criterio e buon gusto il carattere particolare di ciascheduna; e nel secondo de' suoi articoli, ch'è il più lungo e il più importante, risponde molte e buone ragioni all'accusa di paganesimo che anche il Panzacchi fece al Carducci con queste parole: « Comincia a stancarmi quel-l'eterno compianto pagano, che alla sua volta

par diventato una convenzione o, per dirla alla francese, *une ficelle,* più che una sana ispirazione d'artista. »

Io non so se il signor Federico Eusebio sia giovine d'anni o maturo; ma la risposta al *Sior Momolo* ch'egli stampò nel *Cosmocritico* lo mostra maturissimo di senno e di studi. Con una pazienza da santo e una chiarezza ammirabile egli spiega al *Sior Momolo* la lezione, cercando di fargli capire che ne' versi delle *Odi barbare* la quistione delle brevi e delle lunghe non c'entra; cercando di fargli toccare con mano in che e come cotesti versi, armonizzati d'accenti italiani, rendono l'armonia de' versi latini letti (s'intende) secondo l'accento della parola, come li leggiamo noi, e come li legge probabilmente (se li legge) anche il *Sior Momolo;* e buttandogli davanti una manata di pentametri di Properzio, di Tibullo, di Catullo, aventi tutti nella seconda parte quell'orribile peccato dell'accento sulla antepenultima, pel

quale diede tanto sui nervi a quel poveretto del *Sior Momolo* il barbaro pentametro del Carducci « Diffonde intorno lugubre silenzio. »

Un gentile poeta, alto e degno estimatore del Carducci, il signor G. C. Molineri, scrisse nel giornale *Le serate italiane* da lui diretto, un lungo articolo intorno alle *Odi barbare;* col quale passa ad uno ad uno in rassegna i vari metri di esse, ed esamina poi di ciascuna il contenuto; più felice (secondo me) e più sicuro nella seconda parte del suo lavoro che nella prima. Non è esatto ciò che dice il Molineri circa *i versi armonizzati sulla quantità, che riescono così bene nella poesia tedesca;* ed è vana la speranza da lui espressa che, dopo *lo splendido esempio del Carducci,* sia, forse dal Carducci stesso, fermata con regole la quantità delle sillabe nella lingua italiana, *e ci venga così restituita la solenne metrica dei nostri avi.* Gli esametri, i pentametri, i saffici e gli altri versi tedeschi fatti ad imitazione de' greci

e de' latini, non sono armonizzati sulla quantità, ma sull'accento. E quanto alla speranza del signor Molineri, lo splendido esempio del Carducci non ci ha niente che fare; perchè gli esametri e i pentametri delle odi *Nella piazza di S. Petronio* e *Mors* (se lo tolga in pace il signor Molineri), nonostante ch'egli affermi essere *misurati sulle brevi e sulle lunghe senza tener conto degli accenti*, nonostante ch'ei li scandisca in tanti bravi dattili e spondei, sono propriamente armonizzati di accenti, di nient'altro che accenti.

M'è parsa, dico la verità, cosa strana, stranissima, una specie di fissazione, questa del Molineri: — Guardate qua, egli dice al Carducci, la dichiarazione da voi fatta, che le vostre *Odi barbare* sono armonizzate di versi e di accenti italiani, per le due odi in distici non istà; perchè voi avete un bel dire di no, ma questi esametri e questi pentametri che vi metto sotto gli occhi sono composti di dattili e spondei, con

le loro brave lunghe e brevi, come richiede la metrica latina. È vero che la tal sillaba, che dovrebb'essere breve, è lunga, e la tal altra, che pure dovrebbe esser breve, è lunga anch'essa; ma..... — Ma, che Dio La benedica! o non sarebbe stato più ragionevole e più naturale, mio bravo signor Molineri, dire a sè stesso?: Certo il Carducci deve sapere meglio di me quel che ha voluto fare: e dirsi anche ciò che il prof. Eusebio dice al Sior Momolo: Possibile che il Carducci, volendo comporre versi secondo la quantità, *abbia tirato giù francamente esametri e pentametri dove il più melenso scolaro di rettorica troverebbe a mucchi gli spropositi di prosodia!* — Facendo queste molto semplici e naturali riflessioni, non ci sarebbe stato bisogno di ricorrere all'argomento delle licenze poetiche per iscusare i supposti errori di prosodia dell'autore delle *Odi barbare.*

Del resto, dove il Molineri esamina e giudica il contenuto delle *Odi*, fa delle buone osserva-

zioni, e mostra di avere il senso della poesia e dell'arte. Il suo giudizio, che nel complesso mi pare molto ragionevole e ragionato, si può riassumere così. « Le *Odi barbare* sono opera di tanta arditezza e novità, che la simile forse non era comparsa dopo i *Sepolcri* di Ugo Foscolo: in esse il paganesimo non è una veste letteraria e convenzionale, ma una convinzione profonda, meglio e più che nel Foscolo; ed alcune sono veri e grandi canti nazionali. » L'unico appunto che il Molineri dice potersi fare al Carducci è d'aver talvolta abusato di latinismi; ed in ciò io non posso dissentire da lui. Ma mi fa molta meraviglia ch'ei non veda chiara la intenzione della epigrafe premesssa dal Carducci al suo volume: « non appare bene, dic'egli, se con que' versi del Platen vogliasi giustificare un rammarico dell'autore per l'opera sua, o se non siano piuttosto un acerbo consiglio a chi volesse porsi sulla via nuova da lui aperta. « — Nè l'una cosa nè l'altra: e l'intenzione del Carducci mi

par tanto chiara quanto son chiare le parole della epigrafe « A versi cattivi acciabattati basta anche un contenuto di poco valore, mentre le più nobili forme richiedono profondi pensieri: se le vostre chiacchiere si costringessero nell'ode saffica, il mondo vedrebbe ch'elle non sono altro che vuote chiacchiere. » Bisogna ben dire che in Italia anche le persone più serie qualche volta leggono molto sbadatamente! Se no, come spiegare ciò che il Molineri è andato fantasticando intorno al significato di questi versi del Platen? Come spiegare quest'altro fatto anche più strano, che un giovane d'ingegno e assai culto li ha intesi precisamente al rovescio di quel ch'e' suonano?

Il signor L. B., che nel 1875 avea pubblicato nella Rivista cremonese *Il Preludio* uno studio critico molto ben fatto sulle poesie del Carducci, discorrendo nel *Preludio* stesso (fasc. 20 agosto 1877) delle *Odi barbare,* conchiude alcune sue considerazioni sul paganesimo del

deva altri elementi che la rima e il numero delle sillabe; quando non ci vedeva gli accenti.

Voglio dire ancora due parole all'amico, prima di licenziarmi da lui. Egli sente nelle *Odi barbare* come qualche cosa della musica del Meyerbeer e del Bellini, e chiama in un luogo *interiore armonia* l'armonia di esse. Ecco: io non so intendere come versi che, mancando di rima, non possono avere che un'armonia accidentale, secondo la dottrina del Tribolati, posseggano poi anche un'armonia interiore e rammentino la musica del Bellini e del Meyerbeer.

Conchiudendo, che cosa pensa delle *Odi barbare* il Tribolati? Egli le loda non poco; ma attraverso le sue lodi mi par di vedere che questo nuovo genere di poesia non gli va molto a genio; e (debbo dire tutto intero il pensier mio? — Ma sicuro: l'ho detto interissimo parlando d'altri; perchè dovrei usare reticenze parlando d'un amico?) e credo che, se le *Odi bar-*

bare, invece che del Carducci, fossero l'opera di un ignoto qualunque, egli o non ne avrebbe parlato, o avrebbe detto a dirittura: Non mi piacciono. Ma quanti, anche de' più caldi lodatori, e lodatori senza riserve, pieni, assoluti, non avrebber fatto lo stesso?

Nemmeno Adolfo Borgognoni non mi pare molto tenero di questo nuovo genere di poesia; dico del genere, non delle *Odi,* le quali hanno avuto in lui uno dei lodatori più autorevoli ed assennati. E' fu un di quelli che si spaventarono degl'imitatori, e conchiudeva il suo scritto, pubblicato nel fascicolo d'agosto 1877 della *Nuova Antologia,* dicendo: « Ma sappiano essi fin d'ora e se lo tengano per detto: se nei versi del Carducci *la Musa ride fuggendo,* nei loro essa sghignazzerà scappando a rotta di collo. » Anche il *Sior Momolo,* se ben mi ricordo, assalito dal Brilli e dal prof. Eusebio, si rincantucciava in quella paura degli imitatori. Io dico però che, se le *Odi barbare* hanno il pec-

cato d'aver fatto spuntare qualche cosa nei putridi campi della letteratura, esse hanno soltanto il peccato, certo non piccolo, d'averci fatto spuntare le critiche del *Sior Momolo,* del *Doctor Veritas* e del signor Carlo Raffaello Barbiera; e dico che, quando gl' italiani ingoiano e digeriscono, senza bisogno di purgante, critiche come quelle, possono bene ingoiarsi e digerirsi qualunque più scempiata imitazione si facesse mai delle *Odi barbare.* Questo dico al *Sior Momolo;* al mio bravo signor Borgognoni dico poi, ch' io non partecipo niente affatto la sua paura. A buon conto in questi sei mesi e più da che usciron alla luce le *Odi barbare* io delle imitazioni ne ho lette ben poche, e — veda il Borgognoni quanto noi dissentiamo! — più che rallegrarmi di questo fatto, me ne dispiace.

Mi dica un po', caro Borgognoni: — Che cosa le pare che debba essere più difficile, scrivere ne' vecchi metri italiani usati da tutti fin qui, o in questi nuovi del Carducci? — Ella

certo mi risponde: — In questi nuovi. — Anche mi dica: — Crede Ella che un imitatore, sia pure de' più inesperti, possa provarsi in questi nuovi metri senza studiarne e cercar d'intenderne almeno un po' il meccanismo? — Ella certo mi risponde di no: ed Ella sa che un imitatore studia per tutti i versi come può meglio l'opera che vuole imitare; e sa anche che chi ha più ingegno cerca anche di risalire alle fonti a cui attinse l'autore che imita. Mi permetta un'ultima domanda: — Chi saranno questi imitatori di cui Ella ha tanta paura? — Saranno, Ella mi risponde, tutti coloro che sono agitati dalla fregola di scriver versi. — Ebbene, o crede Ella che costoro non vorrebbero sfogare la loro libidine anche se non fossero venute al mondo le *Odi barbare?* o crede forse che i loro versi rimati sarebbero meno cattivi dei barbari? Lei avrà visto come me quanti versi ha fatto nascere la morte di Vittorio Emanuele: quelli che ho visti io son tutti rimati e

quasi tutti detestabili: i soli non rimati sono i versi sciolti del Maffei, che, povero vecchio, non ha saputo fare altro di meglio che versificare la prosa di Yorick.

Si persuada, caro Borgognoni, ai dilettanti e ai mestieranti di Parnaso sarà sempre più facile e comodo scrivere versi rimati che senza rima — Schlechten gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon: — e a' più inetti e poltroni pensò, è già un pezzo, quel brav' uomo del Guidi, inventando per loro la strofe sciolta. Se alcuni dei giovani che han voglia di far versi si metteranno a studiar le *Odi barbare,* e non getteranno via il libro dopo la prima lettura, io dico già che costoro son bravi giovani; e costoro impareranno sempre qualche cosa nella nuova poesia del Carducci, anzi c' impareranno assai; c' impareranno lo studio de' più riposti segreti dell' arte, c' impareranno il culto delle più nobili forme poetiche, c' impareranno che non s' è veri poeti se non si ha l' ingegno nu-

trito di molti e forti studi, che non s'è poeti se non si ha qualche cosa di nuovo e di grande da dire. Se costoro scriveranno poi de' versi mediocri, non cascherà il mondo per questo: e tutto ciò ch'essi avranno appreso dalle *Odi barbare* sarà pur sempre tanto di guadagnato. Sa Ella, caro Borgognoni, qual'è l'imitazione che fa paura a me? L'imitazione delle opere che sono la negazione dell'arte; perchè io non ho paura della gente che studia (studi pur come vuole), ho paura della gente che non istudia; e dico e ripeto che per imitare le *Odi barbare* bisogna studiare. Vuole che glie lo dica? tutta questa gran paura degl'imitatori delle *Odi barbare* mi sa un po' d'accademico, di quell'accademico che noi altri italiani abbiamo infiltrato maledettamente nell'ossa, e spesso prendiamo per libertà di giudizio e riprovazione di ogni maniera di accademia.

VI.

Il Borgognoni nella prima parte del suo scritto fa brevemente, pure abbastanza particolareggiata e compiuta, la storia dei tentativi che precedettero quello del Carducci, d'introdurre i metri classici nella poesia italiana. Comincia toccando di Leon Battista Alberti; parla di Claudio Tolomei e della sua scuola; e, passando pel Chiabrera e accennando ad altri, arriva agli esametri del Tommaseo, e alle *Odi barbare.* Rispetto alle quali spiega assai chiaramente il modo tenuto dal Carducci nella formazione dei metri da lui usati; ma niente dice del metodo affatto diverso col quale procederono il Tolomei e i suoi seguaci, nè avverte che il metodo del Carducci è quel medesimo praticato prima di lui dal Chiabrera. E questa mi pare nell'erudito lavoro del Borgognoni una lacuna, la quale impedisce al lettore non erudito

di apprezzare giustamente l'opera del Carducci rispetto a quella de' suoi predecessori.

Toccando la quistione della metrica, anche il Borgognoni osserva che la nostra lingua non è quantitativa, come la greca e la latina; aggiunge, confortando il suo dire coll' autorità del Tassoni, che « per quel che sia le regole della pronuncia e della recitazione in ordine alla quantità, noi poco o nulla sappiamo di quanto riguarda a dette lingue antiche; » e da queste premesse conchiude che il rifare i metri classici egli la reputa « impresa disperata se mai ce ne fu altra. » E la conclusione sta bene: tanto bene, che il Carducci l' ha messa in bocca egli stesso a' suoi critici, e coll' epiteto di *barbare* aggiunto alle sue *Odi*, e colla spiegazione di esso epiteto data nella *Nota*, e colla dichiarazione fatta nella *Nota* stessa, ch' egli in somma non aveva inteso di fare altro se non allargare il campo della metrica formale della lirica italiana. Ma a ciò che il Borgognoni dice della no-

stra ignoranza rispetto al valore della quantità nella pronunzia delle lingue antiche potrebbesi osservare, che quello che era vero al tempo del Tassoni non è forse egualmente vero nel nostro, dopo che la dotta, paziente e ingegnosa critica dei Tedeschi ha sparso tanta luce sulle più oscure quistioni della metrica della ritmica e della musica antica.

Riconosce però il Borgognoni che « questa specie di metri *mulatti*, com'ei chiama i metri delle *Odi barbare*, non son privi di bellezza, e, ben trattati, possono costituire una ricchezza nuova per la nostra poetica.. » Prescindendo poi da ogni quistione metrica, egli trova in talune di queste odi « tanta vita, tant'anima, tanta passione e scorci di descrizione così arditi, e mosse liriche così impensate, e spettacoli di pensieri nuovi circonfusi di fantasia ellenica, e padronanza poi così strana del difficile istrumento metrico, da rendere il lettore inestimabilmente sorpreso e appagato. »

Ed ora eccomi giunto con questa già troppo lunga rassegna all' ultimo dei critici delle *Odi barbare.* Il professor Trezza, che il lettore si ricorda non essere amicissimo del Carducci, come scappò detto innocentemente al signor Barbiera, è, secondo me, quegli che meglio di tutti ha sentito e giudicato lo spirito e il carattere vero delle *Odi barbare* sì rispetto alla forma, sì alla sostanza. E il giudizio di lui, massime per ciò che concerne la metrica, è autorevolissimo; perch'egli è un de' pochi italiani veramente dotti in cotesta disciplina, è molto addentro nei segreti dei metri d' Orazio, e per la molta familiarità sua col grande lirico latino ha meglio di molti preparato l' orecchio a sentire e gustare altre armonie che non siano quelle dell'*usata poesia.*

Il Trezza, che fu un de'primi a scrivere intorno alle *Odi barbare*, aveva già preveduto e prevenuto l' obiezione, che poi fu fatta da molti al poeta, di aver tentato una cosa impossibile.

« Qualcheduno, avverte egli, potrebbe dire che il Carducci sforzò l'impossibile, che la forma classica generò di per sè stessa il proprio ritmo dopo una lunga esperienza dei poeti che tentarono e ritentarono i gruppi metrici; che, siccome il principio che regge la metrica antica è diverso da quello che regge la moderna, così ciò che era euritmico in una strofa greco-latina non lo potrebbe essere in una strofa italiana; che il meccanismo d'una strofa alcaica, con quelle dipodie giambiche e trocaiche le quali si sviluppano compiendosi in un ritmo logaidico, non può restaurarsi in una lingua in cui la quantità non è più la legge dei gruppi metrici. » « Tutto ciò è vero, si risponde il critico, ma è pur vero che il ritmo possiede una flessibilità di movenze per cui s'atteggia diversamente secondo la materia nella quale s'incarna, e che nelle forme italiane vi è tanta corrispondenza di suoni colle latine, che un poeta può riprodurne almeno in parte i ritmi affini. »

Nessuno dei critici che vennero dopo, e fecero la molto facile obiezione prevenuta dal Trezza, la formulò così compiutamente ed esattamente com'egli avea fatto; ma nessuno anche si diè per inteso della risposta che egli vi contrappose. I nostri critici in generale credono di saperne anche troppo, e si sentono tanto sicuri del fatto loro, che non c'è pericolo che sian presi dalla tentazione di andare a vedere se altri ha scritto e che cosa ha scritto prima di loro sull'argomento ch' e' si accingono a trattare. Le cose che hanno dentro la zucca sembrano loro così nuove, così peregrine, che non pensano nemmeno per sogno che altri possa averle dette prima di loro; e talora invece si trova che, quand'essi le metton fuora, altri le aveva già dimostrate o inutili o assurde.

Fatta vedere la possibilità del tentativo del Carducci, il Trezza dice che il poeta riuscì in esso mirabilmente; dice che « ricostruendo i ritmi classici seppe accordarli con tanta arte

nel suo pensiero poetico che non paiono reminiscenze di forme defunte, ma creazione vivente e nuova. Le odi *In una chiesa gotica,* soggiunge il critico, *Sull' Adda, Alla stazione, Ruit hora, Le fonti del Clitumno,* sono incomparabilmente belle per l'unita del ritmo e del pensiero che esprimono. » Ciò poi ch'egli osserva intorno al contenuto delle *Odi* è più che sufficiente risposta all'accusa di inopportuno paganesimo fatta al poeta. « Nel Carducci non hai soltanto la forma poetica, dice il Trezza, ma la protesta magnanima della natura contro le demenze ascetiche della grazia. È qui la parte eternamente sana e scientifica dell'antichità, la quale, mortificata dall'intermittenza medioevale, continuò nella Rinascenza, rifecondandosi dalle scoperte della ragione contemporanea. — Chiamatelo, se vi piace, epicureo questo poeta che in una cattedrale si commove per la dolce beltà di Lidia, che in un'ora del vespero inneggia a Lieo, l'eterno giovine, che ripensando a Roma

creatrice della civiltà mediterranea si ribella contro il galileo che *gittolle in braccio una sua croce e disse: Portala e servi.* Ma in questa ribellione contro i gioghi superstiti del medio-evo si contiene la miglior parte della coscienza moderna: ed era già tempo che la lirica l'interpretasse; era tempo che i nostri poeti contemporanei si spoppassero da una vecchia fede tramontata per sempre. »

VII.

No, signor P. L. del *Panaro,* il paganesimo non è morto; il paganesimo non è, com'Ella dice, *un Lazzaro che ormai non può più scuotere la pietra sepolcrale, nemmeno se il Cristo che lo evoca si chiami Giosuè Carducci.* Chi impedì la morte del paganesimo ha un nome ben più antico e più grande di quello del Carducci, e anche di quello di Cristo: si chiama la Natura umana.

Come un giovine sano e robusto, che in una notte di piaceri ha eccessivamente abusato della sua vita, cade sfinito e si addormenta, per rifare col sonno le forze stanche, così il paganesimo dopo le orgie degli ultimi tempi dell'impero romano. Il gagliardo, il sereno, l'immortal giovane, nato dalle vergini e sane menti del gran popolo ellenico nel tempo che la natura umana non aveva ancora provato nessuna delle malattie della civiltà, addormentossi spossato; ma vegliavano non viste presso al dormente la santa progenitrice e la figlia di lui, la natura e l'arte. Mentre egli dormiva, la ragione umana, simile ad una vecchia pinzochera, a cui le memorie dei goduti piaceri ballano, oscenamente ghignando, una diabolica danza sul cuore, di che ella impazzisce e chiede la calma alle orazioni ai digiuni ai cilizi, andò stranamente farneticando di pene eterne, terribili, misteriose serbate oltre la tomba a coloro che godono la vita, di gaudi eterni ineffabili che aspet-

tano chi calpesta, disprezza la vita e si fa di essa un tormento. Fu una nuova e singolare pazzia cotesta del genere umano, cercante le ragioni del vivere fuor della vita, gridante che la vera vita era la morte, che il vero essere cominciava colla cessazione dell'essere. Se il giovine dormente non fosse stato immortale, se una particella del divino suo spirito non fosse pur sempre andata errando fra gli uomini inconsci sotto le apparenze ed il nome di Satana, era forse quella la volta che il genere umano sarebbesi spento.

Quando lo strano farneticare della umana ragione cominciò a rimettere della sua intensità, e un albore di civiltà nuova a diradare la tenebra dell'evo medio, anche il paganesimo aperse gli occhi; e, benchè sopra le menti umane gravasse il cumulo di tanti secoli di superstizione e d'errore, qualche fulgido raggio della luce che usciva da quegli occhi brillò qua e là sulle prime opere d'arte delle nuove letterature; ma

furono come leggieri sprazzi che colorirono soltanto la superficie. La sostanza e lo spirito del più grande monumento letterario de' nuovi tempi, la Divina Commedia, è tutto medioevale e cristiano. A poco andare però il paganesimo finì di destarsi, e nel secolo decimoquinto balzò, fresco della sua antica giovinezza ed accompagnato dalla figlia bellissima, in mezzo al mondo meravigliato; e cominciò allora una terribile lotta fra esso e il cristianesimo suo nemico, lotta che può oramai considerarsi come finita. La Roma italiana, la Roma papale del secolo XVI, fu nello spirito non meno pagana della Roma latina del tempo d' Augusto. Che importano le forme? che importa la buccia esteriore? Le cattedrali, i preti, le messe e le altre pratiche religiose durano e dureranno ancora. Ma ciò vuol dir forse che lo spirito del cristianesimo, del vero cristianesimo, ch' era quello del medio evo, sia vivo ancora nella parte più culta degli uomini moderni? A questa domanda fa

larga e piena risposta lo Strauss nelle due prime parti del suo ultimo libro *L' antica e la nuova fede*; nè alle conclusioni di quella risposta può, secondo me, contradire chiunque sia spregiudicato e sincero.

Un morto c' è sulla bara; ma sa Ella, signor P. L., sai tu, mio caro Panzacchi, chi è questo morto? Tu lo sai meglio di me, è il Cristianesimo. Tu sai meglio di me che lo spirito di lui se n'è da un bel pezzo volato via dalle membra, le quali ancora ingombrano la terra, freddo e inerte cadavere; e sai che a richiamare in vita il gran morto non bastarono e non bastano gl'Inni sacri del Manzoni: ci vuol altro! non bastò e non basta il desiderio espresso dal Tommaseo di bandire dalle scuole gli scrittori di Roma pagana, Cicerone, Orazio, Virgilio, e sostituire ad essi le opere dei Padri della Chiesa. Vanissimo desiderio! Non riuscì la Chiesa cristiana, che pur tanto si era adoperata per distruggere la grande lingua di Roma antica e

sostituirvi il barbaro latino del messale, non riuscì essa ad impedire che gli scrittori gentili entrassero nelle scuole e divenissero il fondamento della educazione intellettuale del mondo moderno; che anzi i preti stessi dovettero, senza sapere che cosa facevano, porgersi maestri e spiegatori ai giovani delle opere di quei pagani scomunicati; e avrebbe potuto riuscire a cacciarli dalle scuole nel secolo decimonono un voto di Niccolò Tommaseo? Ma vedi, amico! cotesto voto medesimo attesta ch'esso sentiva, quel che non sentirono i preti, la grande potenza dello spirito del gentilesimo attestante anche per questo modo il suo perenne immanere fra gli uomini.

Quell'eterno compianto pagano, che ti par diventato una convenzione, una *ficelle*, se tu ci mediti un po' sopra, ti persuaderai facilmente ch'è invece un fatto molto importante e degno di essere studiato; un fatto, che non procede dall'ambiziosa ed importuna erudizione, dal

particolar modo di vedere o di sentire del tale o del tale altro poeta, ma ha origini e radici molto più antiche e profonde ed ampie, che tu e molti altri per avventura non credono. Io mi vergognerei di far la lezione a te, che puoi insegnarmi tante cose; ma, va' là, ti vo' dir questa, che forse ti farà ridere. Benchè tu non abbia scritto nè l'*Hyperion* del Keats, nè l'*Adonais* dello Shelley, nè l'*Hymn to Proserpine* del Swinburne, nè gli esametri dell' Hölderlin, nè le *Römische Elegien* del Goethe, nè i *Götter Griechenlands* dello Schiller, nè la *Primavera* del Leopardi, nè le *Grazie* del Foscolo, nè il *Clitumno* e la *Chiesa gotica* del Carducci, tu sei un pagano anche tu. Avresti forse il coraggio di dirmi che tu sei un poeta cristiano? Avresti il coraggio di dirmi che le fonti dalle quali deriva, il fuoco a cui si scalda e s' irraggia lo spirito delle tue migliori poesie, sono il sentimento cristiano, l'ascetismo e il misticismo di Dante e del Manzoni; o non piuttosto il paganesimo

di Virgilio, di Catullo, d'Orazio, del Goethe, dell'Heine e di tutti quelli altri moderni che sopra ho nominato? Fammi il piacere di dirmi che cosa pensi degl'Inni sacri del Manzoni: che cosa ti paiono essi in questo gran concerto di musica pagana che s'alza concorde e maestoso dalle opere de' più grandi poeti moderni? A me paiono una nota fuori di tono, che nel gran numero dei sonatori passa inavvertita. E quel grande concerto non è senza un alto significato, perchè chi parla per bocca dei filosofi e de' poeti è la coscienza dell'uman genere.

Confessiamolo francamente: noi non siamo più cristiani, noi siamo pagani: noi vogliamo vivere e godere la vita, vogliamo obbedire alla natura, esplicando ed esercitando pel nostro bene e diletto, pel bene e diletto altrui, tutto ciò ch'ella pose in noi di forze e di operosità, e adempiendo per questo modo il fine dell'essere nostro. Questo e non altro vogliono dire i compianti dello Schiller, del Leopardi, del Swin-

burne, del Carducci. Sì, noi siamo pagani; e possiamo e vogliam dirlo altamente, perchè possiamo gloriarcene; perchè il nostro paganesimo, il paganesimo delle *Odi barbare* è, come diceva Alberto Mario nel bel giudizio che diede di esse, « non solo la rivendicazione della terra sul cielo, non solo l'abolizione di tutta la tetraggine medioevale del cristianesimo — inveterata malattia di fegato del mondo civile — ma il sereno e pieno e soddisfatto possesso della vita terrestre, contentezza che deriva dal possesso della chiave de' suoi secreti e delle sue leggi. » — « E a cagione di questa chiave, soggiungeva egli, c' è nelle *Odi barbare* la lietezza greca senza le annesse fisime soprannaturali. E in tale lietezza scientifica vivrà l'umanità nuova. »

Ma intendiamoci: il nostro paganesimo non esce e non vuole uscire da questi termini; il nostro paganesimo non si apparta dalle grandi e umanissime idee di dignità e di virtù, e non si straccia di sul volto il pudore, come s'e' fosse

la maschera di Tartufo; il nostro paganesimo ammira il *Decameron* per tutt'altro che per le porcherie che ci sono, non nega l'ingegno del Baudelaire, ma lo chiama un ingegno ammalato. Chi, mescolando gli ebrei coi sammaritani, confonde il paganesimo del Carducci coi poco grati profumi esalanti da certe finestre che hanno le persiane inchiodate, chi parla del Carducci evocando l'ombra di Pietro Aretino e cianciando con essa di Citera e di satiri, mostra di non capire o di non voler capire quello che tutta la gente di buon senso e di buona fede ha capito molto facilmente.

Il signor Rizzi (giacchè bisogna che gli diamo la sodisfazione di nominarlo) ha anche la poco invidiabile fortuna di trovarsi d'accordo, nel giudizio ch'ei fa dell'ellenismo del Carducci, col signor Carlo Raffaello Barbiera. Il quale disse, se ben mi ricordo, che il *Carducci è un antico artefatto, che egli anela alla madre d'ogni bella idea, la Grecia, senza avere,*

come gli spiriti grecamente compiuti, qual è quello del Foscolo, aliti veramente greci.

Chi ha letto le poesie del Carducci, e ha letto, studiato e inteso i frammenti degl' *Inni alle Grazie* del Foscolo (ed io, non dirò se intesi, ma letti e studiati li ho davvero) sa che fra l'ellenismo de' due poeti passa questa differenza non piccola: che quello del Carducci è sovrabbondanza di sentimento il quale straripa dal cuore e passando per la mente si avviva e colora in fantasmi visibili non pure agli occhi dell'animo ma a quelli del corpo; mentre l'ellenismo del Foscolo è tutto metafisico ed allegorico, è il prodotto di un lavoro di riflessione sottilissimo e ingegnosissimo, il cui riposto significato non può essere interamente compreso senza un grande sforzo di mente. Nelle *Odi barbare* rivive la parte più umana, e perciò a tutti accessibile, del paganesimo, nelle sue splendide forme, nel suo naturale significato: nelle *Grazie* le favole antiche sono rimaneggiate dal-

l'autore e, a così dire, rifuse in un sistema filosofico tutto suo, del quale non puoi penetrare gl'intendimenti, se non ne hai la chiave. Così stando le cose, io mi permetto di dubitare che il signor Carlo Raffaello Barbiera abbia mai letto le *Grazie*, o che, se pure le ha lette, le abbia intese. Forse egli sa qualche cosa dell'ellenismo del Foscolo, come tanta buona gente, senza aver letto un verso di Dante, sa che Dante è un gran poeta; lo sa per sentito dire.

VIII.

Ed ora, dopo aver fatto tante chiacchiere intorno a' giudizi altrui, sia consentito anche a me dire qualche cosa di mio sulla metrica delle *Odi barbare*.

Il Trezza scriveva nella introduzione al suo Orazio: « È vergogna che nelle scuole italiane si trascuri cotanto la metrica dei poeti, sovra

tutto de' lirici. » Questo lamento, ch' egli faceva cinque anni or sono, non sarebbe, per quel che posso giudicare io, men giusto oggi; perchè conoscere la differenza che c'è fra uno spondeo, un dattilo, un anapesto, un giambo, un trocheo, e vai dicendo; sapere scandere un esametro, un pentametro, un saffico; sapere anche magari, coll' aiuto della *Regia parnassi,* mettere assieme delle parole latine che agli occhi del professore possano passare per un distico (e questo è tutto il più che sappiano di metrica i nostri giovani ch'escono dal liceo sapendone qualche cosa), non significa conoscere le leggi fondamentali, l'organismo e il meccanismo della metrica latina.

Peggio ancora stanno le cose quanto alla metrica italiana; la quale può dirsi che non s'insegni affatto nelle nostre scuole; e della quale non abbiam nemmeno, ch' io sappia, libri d' insegnamento adattati alla gioventù, come ne abbiam qualcuno per la latina. Il *Trattato della*

versificazione italiana dell' abate Berengo, oltre che prolisso, è scritto senza nessun principio scientifico. Condotta secondo i principii e i resultamenti della scienza è la bella monografia dello Zambaldi *Il ritmo nei versi italiani;* ma non è, parmi, composta con intendimento diretto alle nostre scuole: pur volesse Dio ch' ella vi entrasse! Spiegata da abili insegnanti a giovani che sapessero quel tanto che dovrebber sapere di metrica antica, ella vi sarebbe utilissima.

L' importanza di uno studio elementare di metrica razionalmente e scientificamente fatto, come parte del corso ginnasiale e liceale di lingua e letteratura italiana, non ha bisogno di essere dimostrata. Oltre lo Zambaldi, qualcun altro mostra già di sentire anche in Italia tale importanza e di sentire il bisogno di provvedere al difetto nostro. Io ho letto con molto piacere in questi giorni una bella dissertazione sulla metrica italiana pubblicata dal professore Leopoldo Paglicci nella cronaca del Liceo di

Aquila. Anch'egli comincia lamentando la trascuranza di tali studi fra noi; trascuranza davvero vergognosa, per la quale vediamo uomini che hanno ingegno e nome di poeti tirar giù francamente versi che non tornano. In Germania, dove è nata, si può dire, e cresciuta la scienza della metrica antica, abbondano anche i trattati di metrica tedesca per le scuole; ce ne sono fin per le scuole femminili; in Francia non mancano del tutto; in Inghilterra lo studio della metrica nazionale ha un capitolo a sè in tutte le buone grammatiche della lingua.

È molto facile a intendere che lo studio della metrica, come esplicazione delle leggi che governano l'armonia delle parole nel verso, se è necessario a chi vuole scriver poesie, è utilissimo a chi vuole soltanto poterle gustare.

Gli elementi principali che costituivano il verso greco e latino erano il numero dei piedi, la quantità delle sillabe, cioè il loro essere lunghe o brevi, e l'ordinato alternare degli eleva-

menti e abbassamenti di voce, *arsi* e *tesi*, strettamente collegato colla quantità. Di questi tre elementi, quello in cui propriamente riposava l'essenza del verso, il ritmo, era l'ultimo. L'*arsi* (elevamento di voce, o accento ritmico) non importava che si incontrasse coll'accento della parola; anzi moltissime volte cadeva sopra una sillaba non accentata. Come potesse avvenire quello che alcuni, fra i quali il Bentlei, sostengono, che cioè i greci e i romani nella pronunzia facessero sentire distinti e l'accento ritmico e l'accento della parola, è cosa che noi possiamo a fatica immaginare: ma s'intende che ad ogni modo ciò non poteva avvenire se non per effetto del canto. Nella recitazione, che si avvicina al parlar comune, doveva, parmi, essere impossibile far sentire distintamente i due accenti: anzi dico addirittura che l'accento ritmico dovea tanto prevalere sul grammaticale, da render questo appena sensibile anche nel canto. Luciano Mueller (*De re metrica poetarum latino-*

rum, Lipsiae, 1861), contradicendo all'opinione del Bentlei, dice ch'essa è confutata apertissimamente dalla testimonianza di Quintiliano, il quale asserisce che in quel di Virgilio « *pecudes pictaeque volucres* », mutato l'accento per cagione del metro, la penultima sillaba dee leggersi acuta *volúcres.*

Quando i due accenti non cadevano sulla medesima sillaba, la parola prendeva necessariamente nel verso altro suono da quello che aveva nella favella comune. C'è di più, la medesima parola dovea in un verso essere pronunziata in un modo, in un altro in altro modo, secondo che l'accento ritmico cadeva nell'una o nell'altra delle sue sillabe. Da tutto ciò parmi resultare manifesto che lo stupendo e complicato sistema metrico della poesia greca e latina era come una specie di organismo a sè, a cui la lingua dovea necessariamente piegarsi contro la indole propria; e ci si piegava di buon grado, finchè accompagnata dalla musica; ma senza

tale compagnia sentivasi in esso come a disagio, e tendeva naturalmente a liberarsene. Onde avvenne col procedere del tempo, che il parlare comune, togliendo a poco a poco le differenze di quantità, fece negli ultimi anni dell'impero romano prevalere nella poesia greca e nella latina l'accénto della parola.

L'accennato contrasto fra il suono ordinario delle parole nel comune linguaggio e quel che elle prendevano nel verso per effetto dell'accento ritmico sarebbe stato avvertito e talora evitato anche da' poeti greci dell'età classica, se è vero quello che dice uno dei più recenti ed autorevoli trattatisti di metrica antica, W. Christ, che essi cioè abbiano in alcuni casi tentato l'unione dell'accento ritmico coll'accento grammaticale (*Metrik der Griechen und Römer, Leipzig, 1874*). Più evidente appare questo fatto ne' poeti latini; ne' versi de' quali non può certo considerarsi fortuita la coincidenza, tanto più frequente e sulla fine dell'esametro

quasi costante, dell'accento ritmico col grammaticale.

In Grecia non v'è traccia di una metrica accentata anteriore alla quantitativa; ma quanto ai romani c'è chi crede appartenere alla poesia accentata anche il verso saturnio. Sostengono questa opinione il Galvani nell'ottava delle sue *lezioni accademiche* (Modena, 1839) e il Du Meril nella introduzione alle *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle* (Paris, 1843), il quale dice che il detto verso è regolato unicamente dagli accenti, che la lingua latina inclinava per natura alla poesia accentata, e che il suo ritorno a questa, abbandonando il sistema quantitativo dei greci, fu un ritornare a ciò d'onde era mossa e che era conforme all'indole sua. Gli studi posteriori però, dall'Hermann al Christ, han fatto prevalere fra gli scrittori di metrica l'opinione che il verso saturnio abbia per fondamento la quantità. A questa opinione si accostano anche lo Zambaldi

e il prof. G. Cherubini, il quale ha pubblicato recentemente, pigliandone occasione dalle *Odi barbare,* un articoletto su *la metrica lirica dei greci e dei latini,* scritto con perfetta conoscenza della materia. Ma, mentre lo Zambaldi mette senz'altro il saturnio fra la poesia quantitativa, il Cherubini si contenta di dire, essere *ben altro che provato irrepugnabilmente che esso sia d' invenzione italica e al tutto ritmico.* Niente di certo si sa intorno all'origine di esso verso. Il Christ dice possibile ch'e' sia un prodotto dello spirito latino, o una eredità asiatica, o una derivazione (e ciò gli pare il più verosimile) di qualche melodia popolare passata dalla Grecia nel Lazio. Se si potesse risolvere la questione dell'origine, ne verrebbe certo molta luce su tutte le altre questioni che al verso saturnio si riferiscono.

Ma, ammesso per indubitato che lo schema teorico del verso saturnio sia quello che danno gli antichi grammatici e i trattatisti, bisogna

riconoscere con lo Zambaldi, ch' esso *era nel fatto trattato con tanta libertà, che ogni piede poteva essere alterato.* E nemmeno, parmi, si può negare che, specialmente nella seconda parte del verso, avesse grande influenza l' accento della parola. Anche il Bartsch (*Der saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile*), che dà la massima importanza alla quantità nel verso saturnio, riconosce in esso altresì l' influenza dell' accento grammaticale, quando scrive: « Gli antichi romani cercarono quanto fu possibile di mettere d' accordo l' accento col principio della quantità; ma, dove ci fu contrasto, anche presso gli antichissimi vinse la quantità, non l' accento. » Lo Zambaldi, benchè metta, come notai, il saturnio fra la poesia quantitativa, dice *essere fuor di dubbio che nell' antica poesia del Lazio il ritmo non seguiva la quantità ma l' accento;* e cita un canto antichissimo, conservato da Catone, *De re rustica*, ch' è appunto, dice egli, ad accenti, ed invano si

è tentato di ridurlo ad altro sistema. Secondo il Christ, invece, tutta la più antica poesia de' romani è quantitativa. Attribuisce però anch' egli non poca importanza all' accento grammaticale nel verso latino. « Specialmente nel dialogo della commedia — egli dice — si mostra uno sforzo evidente, negato invano dal Corssen, di porre le sillabe accentate nei luoghi dove l'accento ritmico è più forte, come nel mezzo dei trimetri. » Nota anche che negli ultimi due piedi dell'esametro l'accento ritmico e l'accento della parola per lo più si accordano insieme; e crede verosimile che Orazio si lasciasse determinare da questa ragione dell'accordo fra i due accenti a preferire a tutti gli altri metri il saffico e l'alcaico, nell'ultimo dei quali specialmente i principali accenti ritmici coincidono spesso cogli accenti delle parole.

Nel medesimo anno 1874, in cui il Christ pubblicava la sua Metrica greca e romana, usciva a Bonn una dissertazione di Oscar Brugman con

questo titolo: *Quemadmodum in jambico senario Romani veteres verborum accentus cum numeris consociarint.* Le conclusioni alle quali, dopo diligenti e minutissime indagini, giunge in essa l'autore, si accordano perfettamente con la opinione del Christ, già messa innanzi, molto prima di lui, dal Bentlei, dall'Hermann e dal Ritschl, ed oppugnata, oltre che dal Corssen, dal Ritter, dal Boeck, dal Weil. Identiche ricerche furono fatte, e pur nel detto anno pubblicate, dall'Humpreys per il verso eroico (*De accentus momento in versu heroico, Lipsiae, 1874*); venendo l'autore di esse a questa singolare e, secondo me, poco verosimile conclusione, che i romani cercassero nella seconda parte del detto verso l'unione dei due accenti, nella prima la discordia.

Nonostante che tutta questa materia, anche dopo i nuovi studi del Brugman e dell'Humpreys, abbia sempre bisogno di nuove e più larghe e compiute ricerche; e considerando pure

come non risoluta la importante questione, se la più antica poesia dei romani sia stata ad accenti o quantitativa; noi possiamo ritenere fondatissima l'opinione del Christ « che l'accento grammaticale abbia avuto una grande influenza sulla formazione del verso nella lingua latina, la quale generalmente gli attribuì tale importanza, che, senza il soggiogante influsso de' modelli greci, essa avrebbe forse inchinato più presto alla poesia accentata che alla quantitativa. »

IX.

La metrica che ha per fondamento la quantità è senza dubbio molto più ricca e perfetta, quanto ad elementi musicali, di quella che ha per base l'accento; ma io confesso che, indipendentemente da essi, il verso ad accenti, come quello che mantiene ad ogni parola il suono ch'essa ha nel parlare comune, mi sembra mi-

gliore. Senza negare che alla ruina della metrica romana dell'età classica abbiano contribuito altre cause, ch'io chiamerò estrinseche, e principalissima fra esse quel terribile nemico di ogni bella cosa pagana, il cristianesimo, io per me credo che la causa interiore di quella ruina sia stata la naturale tendenza dell'accento grammaticale a dominare signore assoluto, come nell'armonia della prosa, così in quella del verso. A mostrare che la metrica quantitativa non era naturale alla lingua latina basterebbe il fatto che a lato della poesia degli scrittori regolata dalla quantità viveva nei canti popolari la poesia ritmica governata unicamente dall'accento della parola. Senza di ciò i sacerdoti cristiani avrebbero avuto un bel fare, ma non sarebbero riusciti tanto facilmente nell'opera loro distruttrice.

La classificazione delle sillabe in lunghe e brevi, benchè ragionevolmente fondata sulla lingua, io inchino molto a credere che nel fatto avesse qualche cosa di arbitrario e di conven-

zionale; e anche più arbitraria e convenzionale credo la legge per la quale una sillaba lunga equivaleva a due brevi. Se la quantità di ciascuna sillaba fosse stata per natura sua così distinta, che le une avessero richiesto ad essere pronunziate il doppio esattamente di tempo delle altre, io davvero non intendo come per lo scadere dell'arte e della coltura classica potesse la pronunzia della lingua tanto essenzialmente modificarsi, che si perdesse affatto dai cittadini il senso di cotesta quantità, e le sillabe si considerassero come aventi, quanto alla durata, tutte presso a poco lo stesso valore.

Per le quali ragioni parmi mostrarsi molto probabile la opinione da me espressa, che la trasformazione dell'antica metrica classica nella nuova fosse soltanto resa possibile e grandemente aiutata dalla natura stessa della lingua. Di fatto, che altro fu cotesta trasformazione se non la vittoria del ritmo dei canti popolari sulla metrica quantitativa della poesia dotta?

Avvenuta la detta trasformazione, andò naturalmente perdendosi la retta pronunzia antica della poesia; e gli stessi dotti, che pur mantenevano le forme della metrica classica, dovettero finire col leggere i versi di Virgilio e di Orazio, non secondo la quantità e l'accento ritmico, ma secondo l'accento della parola. Quando non si sentì più la quantità, e prevalse quella, che il Mueller chiama sopra tutte assurdissima dottrina delle sillabe comuni, unica misura del verso divenne naturalmente il numero delle sillabe.

Anche di questo fatto si può, direi quasi, trovare l'origine nella poesia stessa della età classica. In molti dei metri lirici, che sono anche i più usati, il numero delle sillabe veniva ad avere un certo valore, per il fatto che cotesto numero rimaneva inalterato in ogni verso, mentre non sempre rimaneva inalterata la quantità. Nell'alcaico endecasillabo ed enneasillabo troviamo il più delle volte nel primo piede uno

spondeo in luogo di un giambo: Saffo e Catullo posero talora nel secondo piede del verso saffico un trocheo in luogo dello spondeo: con che non si alterava il numero delle sillabe, ma sì la misura del verso.

Che nel medio evo i versi dei poeti classici si leggessero non secondo la quantità ma secondo l'accento, mi sembra risultare anche da ciò, che i poeti cristiani conservarono in gran parte gli stessi tipi metrici dei classici, trascurando la quantità e solo badando al numero delle sillabe e all'accento grammaticale. E ciò poteron fare, perchè il valore che quest'accento avea sempre avuto, più o men grande, nella poesia latina, era cagione che i versi di questa anche letti secondo esso accento avessero quasi sempre un'armonia.

Dalle cose dette apparisce che la differenza essenziale fra la metrica latina e la italiana consiste in ciò, che nella italiana l'accento grammaticale fa l'ufficio che faceva nella latina l'ac-

cento ritmico, e le sillabe per rispetto alla quantità vengono considerate come comuni.

Errerebbe però chi credesse che anche nella lingua nostra e ne' nostri versi non ci sia fino a un certo punto la quantità. Ma è una quantità d'un carattere molto diverso, e molto più incerto e mutabile della latina. Per poco che ci si ripensi, s'intende facilmente che le sillabe non richieggono tutte esattamente il medesimo tempo ad essere pronunziate; ma le differenze son così piccole, che chi pretendesse partire tutte le sillabe italiane in due grandi categorie, l'una di brevi, l'altra di lunghe, al modo de' greci e de' romani, commetterebbe forse una inesattezza molto maggiore che non sia il trascurare quelle piccole differenze.

Aggiungasi che, secondo la diversa collocazione che la parola medesima può avere nel verso, secondo la maggiore o minore importanza che ha nel discorso, le sillabe ond' essa è composta, e specialmente la sillaba accentata,

possono venire pronunziate ora più lentamente ora più rapidamente. Leggendo a senso i due versi di Dante,

> Questo passammo come terra dura.
>
> Ahi dura terra, perchè non t' apristi?

chi non sente come la voce insista più a lungo sulla prima sillaba della parola *dura* nel secondo verso che nel primo, benchè su quella del primo cada uno de' principali accenti ritmici, e su quella del secondo, no?

Assegnare regole per distinguere quelle differenze e tenerne esatto conto nella formazione del verso, non sarebbe possibile; e ciò non pertanto, mi si lasci dire, in esse riposa la quantità vera e reale di ogni lingua. Nè si creda che questa quantità non sia sentita dai poeti; anzi nel sentirla, e sentirla nella intima unione della parola col ritmo e col pensiero poetico, sta il grande segreto dei grandi artisti.

X.

Forse, quando la lingua italiana era ne' suoi principii, non sarebbe stato impossibile applicare ad essa la metrica latina. Ma, qualunque sieno le ragioni di ciò, che qui non giova indagare, la nuova lingua nata dal latino rustico amò meglio, come le altre sue sorelle dell'Europa occidentale, rimaner fedele, anche nella metrica, alla sua origine plebea. Quando poi le gentili poesie di Dino Frescobaldi, di Cino da Pistoia e di Dante, quando la Divina Commedia e le Rime del Petrarca ebbero consacrato la nuova metrica, l'introdurre nella lingua italiana la metrica degli antichi latini diventò un impossibile. Pure questo impossibile fu tentato nel secolo XVI.

Io non starò a ripetere la storia, già fatta, come dissi, dal Borgognoni, dei tentativi di metrica classica che precedettero in Italia quello

del Carducci: piuttosto noterò, ciò che il Borgognoni non fece, che il metodo tenuto dal Tolomei e dagli altri i quali primi con lui tentarono la prova nel secolo XVI, è affatto diverso da quello di coloro che la rifecero più tardi; e che nella diversità di questo metodo sta una delle due grandi ragioni, e la più grande, della non riuscita dei primi: l'altra ragione sta in ciò, che quella buona gente non erano poeti.

Cotesta buona gente, che non erano poeti, che di metrica latina sapevano quel che se ne poteva sapere a que' tempi, che leggevano i versi antichi non secondo la quantità ma secondo gli accenti grammaticali, e che in conseguenza non sentivano nel verso l'armonia derivante dalla quantità e dall'accento ritmico, ma solo quella ben diversa derivante dall'accento grammaticale; cotesta buona gente ebbero la felicissima idea di comporre dei versi italiani secondo la quantità e trascurando l'accento grammaticale, cioè trascurando l'unico

elemento armonico di cui sentivano il valore. A ripensarci bene, la cosa parrebbe impossibile, se non fosse vera. Ma tanto è vera, e tanto quella buona gente erano incapati nella loro idea, tanto erano convinti di fare qualche cosa di bello e di buono, che bisogna sentirli come si compiacciono dell'opera loro! E intanto che messer Claudio Tolomei, l'autore della *nuova poesia toscana,* stava *minutamente e distesamente disputando tutta questa arte ne' suoi dialoghi,* in fondo a una raccolta di loro versi pubblicata in Roma da Cosimo Pallavicino (*Versi et regole de la nuova poesia toscana, Roma,* 1539) leggevansi le *Regolette della nuova poesia toscana,* una specie di prosodia con la quale determinavasi la quantità delle sillabe nella lingua italiana e davansi le leggi della *cesura* e del *ritiramento;* dieci paginette di roba che, secondo lo scrittore, potevano *ben servire* a quanti *invaghiti*, come dice il Pallavicino, *della nuova soavità del canto* volessero andare (*quasi come*

dietro a canoro cigno) *dietro a le voci* del Tolomei.

Non è difficile immaginare che cosa dovessero essere *i nuovi canti soavi* usciti fuori da così assurdi principii di metrica. Quando avvenne (e avvenne il più delle volte) che quell'accento grammaticale, di cui gli autori della *nuova volgare poesia* non aveano tenuto conto, si cacciasse quasi a loro insaputa in quelle medesime sedi che teneva nel verso latino, i loro esametri e pentametri, i loro giambi, i loro saffici, i loro asclepiadei ebbero un'armonia, l'armonia di versi italiani che noi sentiamo spesso ne' latini letti secondo l'accento della parola; ma, quando quella fortunata combinazione non si diede, allora..... oh allora la soavità dei nuovi canti fu veramente nuova! I saggi recati dal Borgognoni sono ben lontani dal darne una idea, perchè in essi l'accento, senza colpa del poeta, ha fatto quasi sempre il dover suo, da buon amico del verso italiano: ma odasi un

po' questa prima strofa di un'asclepiadea, dove il povero accento erra a caso smarrito, implorando invano misericordia dallo spietato poeta:

> Passa ogn' altra vaga donna di gratia,
> Et beltade rara questo mio bel sole,
> Che posto il nido Amore
> S' ha nel mezzo de' suoi lumi.

L' autore M. Antonio Renieri da Colle ci fa sapere che i primi due versi di questa strofa sono asclepiadei, composti cioè d' uno spondeo, un dattilo, una cesura lunga e due dattili; il terzo un ferecrazio, composto di uno spondeo, un dattilo e un altro spondeo; e il quarto un gliconio, composto di uno spondeo e due dattili. Meniam buono al poeta il suo schema metrico e la sua prosodia, intorno alle quali ci sarebbe pur qualche cosa da ridire: ma sapeva egli come secondo l' uno e l' altra avrebbe dovuto recitarsi la sua strofa asclepiadea? ma s' accorgeva egli che recitandola, com' egli certo la recitava, secondo gli accenti grammaticali, il suo schema

e la sua prosodia se ne andavano a gambe all'aria? s'accorgeva che i suoi versi non erano quindi nè latini nè italiani, ma semplicemente versi senza verso e senza senso comune?

Io dissi che anche nella nostra lingua la quantità c'è, e che noi la sentiamo. Chiunque legge come va letto un verso italiano, si accorge facilmente (nota ciò anche lo Zambaldi) che la sua voce si ferma più a lungo sopra le sillabe sulle quali cade l'accento e scorre più rapida sulle sillabe non accentate: onde chi volesse nella nostra lingua fare una distinzione di lunghe e di brevi, dovrebbe pigliare a fondamento della quantità l'accento, e mettere fra le lunghe tutte le sillabe fortemente accentate, fra le brevi tutte quelle che non hanno accento.

È chiaro dunque che, quando leggiamo un verso latino secondo gli accenti delle parole, noi alteriamo la quantità e l'armonia in tutte quelle parti dove l'accento grammaticale non si combina col ritmico. Prendiamo il primo

verso dell'Eneide. Secondo la quantità dovrebbe leggersi così:

> àrma virùmque canò Troiàe qui prìmus ab òris.

(Ho posto un accento grave su tutte le sillabe ove cade l'arsi; non facendo, per amore di semplicità, distinzione fra arsi principali e secondarie). Noi invece, secondo gli accenti delle parole, leggiamo

> àrma virùmque càno Tròiae qui prìmus ab òris.

Paragonando fra loro i due schemi che risultano da questo diverso modo di lettura,

1° ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏗ – ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑

2° ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑,

è facile vedere che pel secondo rimane alterata la quantità di quattro sillabe e spostati due accenti. Ma anche nel verso così alterato noi sentiamo pure un'armonia, l'armonia di due versi italiani, uno intero, l'altro scemato di due sillabe. Di fatti, spezzando il verso in due parti

ove cade la cesura, noi sentiamo nella prima parte un settenario con accento sulla prima, quarta e sesta, corrispondente cioè ad un'antica tripodia logaidica; e nella seconda parte un decasillabo, tolta l'anacrusi bisillaba. Al detto esametro letto ad accenti corrisponde esattamente questo del Carducci,

miete le bionde spiche, strappa anche i grappoli verdi.

Ora come vogliamo noi leggere i due asclepiadei di M. Antonio Renieri da Colle? Se li leggiamo secondo la quantità, noi ci sentiamo un'armonia, ma dobbiam pronunziarli così:

» Pàssa ogn' àltra vagà dònna di gràtia
Èt beltàde rarà quèsto mio bel sole. »

(Avverto che, come bisogna pronunziare *vagà* e *rarà* con l'accento sulla seconda sillaba, così bisogna pronunziare le due parole *bel sole* come unite in una sola che abbia l'accento sulla prima; così, *bèlsole*). Se poi li leggiamo, come li

doveva legger l'autore, secondo l'accento grammaticale, io non solo non ci sento l'armonia dell'asclepiadeo latino letto ad accenti,

Diànam tènerae dìcite vìrgines,
Intònsum, pùeri, dìcite Cỳnthium

corrispondente a un verso italiano formato di una coppia di quinari sdruccioli, ma non ci sento l'armonia di nessun verso determinato.

Dei dieci versi asclepiadei che sono nell'ode del Renieri tre soli riuscirono per caso quinari sdruccioli accoppiati. Il solo verso che ha sempre lo stesso suono, e suono di verso, è il terzo di ogni strofa, il quale è regolarmente un settenario. Il quarto, che nella strofa da me riferita è un ottonario, in tre delle cinque strofe onde componesi l'ode è invece un settenario sdrucciolo. Dal che sembrami apparire evidente che l'autore non tenne conto degli accenti grammaticali, e perciò fece de' versi che non son versi, e che non diventerebbero versi nemmeno se il

mio amico Tribolati appiccicasse in fondo a ciascuno di essi una bella rima.

Il poco che ho detto intorno al sistema del Tolomei e de' suoi amici, e il saggio dei loro versi da me recato, parmi che bastino a dimostrare l'assurdità del tentativo da essi fatto e la ragione della mala riuscita. Ma piacemi aggiungere una osservazione. Io dissi, e lo mantengo, che un' altra ragione della mala riuscita fu il non avere quei versificatori nessuna favilla d'ingegno poetico. Tuttavia que' versi del Platen, — *Schlechten gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon, Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf,* — mi tornano a frullare pel capo; e dico che, se il contenuto della nuova poesia toscana del Tolomei e de' suoi compagni fosse stato gittato nelle solite canzoni ne' soliti sonetti e madrigali, non parrebbe, come di fatto non è, più povera cosa di tante altre poesie della maggior parte dei loro contemporanei.

XI.

Il tentativo della metrica classica fu fatto anche in Francia nel secolo XVI; e anche là non attecchì, benchè si possa dire che per certi rispetti il terreno fosse più propizio. Là difatti nessuna grande opera d'arte aveva ancora nobilitato la nuova metrica; ma, terminata allora allora la rozza e grande letteratura del medio evo, stava appunto nascendo col Ronsard e cogli altri poeti della pleiade, e nascendo sotto l'influsso del rinascimento classico, la poesia.

In Italia chi non è ricco non può mica studiare come vorrebbe! E però io ho desiderato invano di leggere tutte le poesie francesi in metro antico, e una dissertazione del Mablin su tale argomento citata dal Sainte-Beuve. M'è forza dunque per questa parte del mio lavoro contentarmi di fondare i miei giudizi sui pochi versi del Baïf aggiunti in fine delle poesie

scelte di lui pubblicate da L. Becq de Fouquières (*Paris, Charpentier,* 1874) e sopra le scarse notizie che intorno a siffatto tentativo di poesia secondo la metrica antica ho trovato nel Fouquières stesso, nel Sainte-Beuve e nella Prosodia francese dell' abb. D' Olivet (*Remarques sur la langue française, Paris, 1771*). Ma anche il poco che ho veduto mi permette di venire a conchiusioni abbastanza certe e di affermare che l' errore principale del tentativo francese è quel medesimo nel quale caddero il Tolomei e gli altri italiani del suo tempo.

Anche que' buoni francesi non vedevano (pare) altro nella metrica degli antichi greci e romani che le lunghe e le brevi; come se da un certo numero di sillabe unite insieme secondo certe leggi di proporzione quanto alla durata della loro pronunzia, ma pronunziate tutte col medesimo tono di voce rotto soltanto dagli accenti collocati senza ordine alcuno, potesse resultare un ritmo qualunque; come se

la quantità potesse di per sè avere un valore ritmico disgiunta dalle arsi e le tesi; come se il ritmo dell'antica poesia greca e latina non fosse derivato appunto dalla sensibile relazione fra le arsi e le tesi; come se nella poesia greca e latina la quantità avesse avuto altro ufficio che quello di misurare esattamente la durata di ogni piede nel verso.

È famoso in Francia un distico che Jodelle, uno dei poeti della pleiade, mise innanzi alle poesie d'Olivier de Magny stampate nel 1553. Eccolo:

Phœ̄bŭs, Ămoūr, Cȳprīs vēut sāuvēr, nōurrĭr [ĕt ōrnēr
Tōn vērs, coēur ēt chēf, d'ōmbrĕ, dĕ flāmmĕ, [dĕ fleūrs.

Io non mi arrogherò di giudicare se in questi due versi ci sia niente dell'armonia dell'esametro e del pentametro latino, come li pronunziano i francesi; mi basterà osservare che, leggendoli secondo le arsi e le tesi, la pronun-

zia francese ne rimane orribilmente sconciata, in ispecie negli ultimi due piedi dell' esametro. Se li leggiamo però secondo l' accento della parola, sentiamo in ciascuno di essi l' armonia di due versi francesi accoppiati; perchè o l' autore, pur volendo comporre due versi misurati all' antica, tenne conto della posizione degli accenti secondo le leggi del verso francese, o (come mi par più probabile) fu guidato a ciò fare dall' abito dell' orecchio più che da vera intenzione.

Ma, secondo Agrippa d' Aubigné, non sarebbero stati nè Jodelle nè Baïf gl' inventori di questa maniera di poesia: egli, in una prefazione ad alcuni salmi da lui tradotti in versi misurati all'antica, afferma di aver veduto l' Iliade e l' Odissea voltate in esametri da un certo Mousset e stampate prima che Jodelle e Baïf fossero al mondo. Comunque sia di ciò, il merito principale, quale che esso siasi, di questa tentata riforma poetica viene generalmente at-

tribuito al Baïf, il quale associatosi con un musico, Joachim Thibault de Courville, fondò a posta un'accademia; la quale dovea « travailler à l'avancement du langage françois, et à remettre sus tant la façon de la poésie, que la mésure et reglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et Romains. » Questa accademia fu nel 1570 riconosciuta con lettere patenti da Carlo IX, che *accettò liberalmente* il nome di *Protecteur et premier Auditeur d'icelle,* e morto lui ebbe la protezione e i favori di Enrico III; finchè poi per le guerre civili e per la morte del Baïf, avvenuta nel 1591, si spense.

Rapin, Agrippa d'Aubigné, Des Portes, Passerat, furono con Baïf i principali autori di poesie secondo la metrica antica. Il Ronsard non pare se ne compiacesse molto, avendo composto in essa soltanto due odi saffiche, e queste pure rimate. Nelle *Chansonnettes* di Baïf l'accento è quasi sempre collocato in modo che dà

al verso il ritmo della ordinaria poesia francese; sì ch' elle non differiscono, si può dire, in altro da essa che nella mancanza della rima. Talvolta però i francesi, come ho notato del Ronsard, introducevano la rima anche in queste poesie misurate all' antica; ed allora, se non si oppone l' accento, ogni differenza dalle altre sparisce affatto. Leggasi la prima strofa di un'ode di Baïf *rimata alla francese e misurata alla greca e alla latina:*

Cĕ pĕtīt dīeu | chŏlĕre, ārchēr, | lĕgĕr ōiseāu
A la parfin | ne me lerra | que le tombeau,
Si du grand feu | que je nourri | ne s'amortit:
[la vive ardeur.

Che altro son questi se non versi di quattro sillabe, perfettamente eguali nel ritmo a questi altri del Bernard, salvo la diversa disposizione delle rime?

Rien n' est si beau
Que mon hameau.
Oh quelle image!
Quel paysage
Fait pour Watteau!

In una nota però all'ode del Baïf il Becq de Fouquières avverte che l'armonia che riscontrasi in essa per ragione dell'accento non trovasi nelle poesie degli altri. Egli mostra di credere che il Baïf abbia deliberatamente tenuto conto della posizione degli accenti: io inclino verso l'opinione contraria, come accennai anche rispetto al distico di Jodelle; e per questa ragione, che se il Baïf, capo della nuova scuola poetica, avesse creduto doversi anche nei versi misurati all'antica osservare la collocazione degli accenti, ne avrebbe fatto una legge, che tutti avrebbero osservata. Mi par più probabile che ai francesi come agl'italiani avvenisse questo; che, assuefatti cioè a sentire il numero del verso soltanto per effetto degli accenti, anche nel comporre versi secondo la quantità fossero quasi inconsciamente condotti dall'orecchio ad osservare la legge, onde quelli sono governati nella poesia. Ad ogni modo è certo che, se anche abbadarono all'accento, non se ne fecero un'ob-

bligo; e tutte le volte che bisognò, sacrificarono l'accento alla quantità.

Per quali regole fermassero questa quantità io non posso dire esattamente; ma elle dovettero essere in gran parte foggiate su quelle che reggevano la quantità delle antiche lingue greca e latina; e che nel foggiarle non si tenesse conto dell'accento della parola resulta chiaro e dal distico di Jodelle e dalla strofa di Baïf da me riferiti. In ciò io veggo, anche per il tentativo francese, una delle ragioni principali del cattivo successo.

Ma odano un po' i nostri, critici, come il Sainte-Beuve parla di quel tentativo; come ne parla dopo che sopra di esso erano passati quasi tre secoli di non curanza sdegnosa e d'oblio. Egli non dice mica, che *volere adattare il verso latino alla poesia francese, la quale non bada alla quantità delle sillabe, è opera fuor di ragione;* egli non dice mica, con una frase che odora di stalla, che, *non si può prendere a*

nolo una lirica come una vettura; egli non è così assoluto, così reciso, così dogmatico; egli non ha la sicurezza de' nostri critici ispirati; egli non si crede il pontefice massimo della critica e si guarda bene dal dire: *Non possumus.* Egli, dopo avere studiato e meditato, fa delle osservazioni, esprime ancora dei dubbi, quasi non ardisce pronunziare una sentenza.

« A l'envisager d'après les régles établies, — dice egli — la tentative d'une versification française métrique peut sembler ridicule, et c'est ainsi que l'ont qualifiée la plupart des critiques qui en ont fait mention. Le XVIIIe siècle pourtant, dont les idées de reforme en tout genre se rattachent si souvent à celles du XVIe, nous offre deux hommes célèbres qui en ont jugé différemment. Marmontel pense qu'une prosodie française, notamment cette partie de la prosodie appelée *quantité,* serait praticable; et, par les études profondes auxquelles il s'est livré sur l'harmonie de la langue, sa décision a quel-

que poids en cette matière. Turgot est allé plus loin encore: cet homme éminent, dont la pensée fut encyclopedique comme son époque, au milieu de tant d'autres vues originales et neuves qui l'occupaient, a songé aux vers français metriques et s'est exercé à en composer. On comprend déjà qu'une idée qui a eu faveur auprès de tels esprits à la fin du notre III[e] siècle littéraire peut bien n'avoir pas été si déraisonnable du temps de Ronsard, c'est-à-dire à l'origine de notre litterature. » (*Tableau de la poèsie française au XVI[e] siècle*).

L'illustre critico attribuisce il mancato successo del tentativo di Baïf e de' suoi compagni a due precipue ragioni: prima, ch'essi, tutti occupati della loro nuova ricerca, non curarono la naturalezza e l'eleganza, simili a que'poveri scolari che, dovendo per la prima volta comporre de' versi latini, non badano che alle lunghe e alle brevi: seconda, che mancò un grande ingegno che con un grande poema consacrasse la

nuova maniera di poesia. « Si Ronsard — egli dice. — avait pris la peine d'en écrire un dans cette vue, peut-être ses contemporains s'y seraient conformés comme à un décret. »

Del resto il Sainte-Beuve non intendeva con queste parole esprimere un rammarico; tanto meno un vóto. E che neppure intendesse definire la questione, lo conferma la *nota* ch'egli aggiunse al luogo da me citato, dopo ch'ebbe letta la memoria del Mablin sopra i due quesiti: — *Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rhythme des anciens dans la poésie française? — Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime?* — « Ce memoire — dice egli — plein d'idées neuves et profondes, et d'une érudition aussi forte qu'ingenieuse, nous apprend, ce qu'au reste nous savions déjà, combien les questions dont il s'agit sont délicates, et quelle témérité il y aurait eu de notre part à prétendre les trancher en passant. Nous ne pouvons mieux faire que

de renvoyer les lecteurs curieux de ces matières à l'opuscule même de M. Mablin. La distinction capitale entre l'accent et la quantité y est solidement établie, et c'est à quoi les partisans du système metrique n'avaient pas pris garde. »

Bench'io non abbia potuto leggere la memoria del Mablin, credo non ingannarmi pensando che la distinzione da lui fatta fra accento e quantità debba averlo portato a concludere quel medesimo che ho concluso e cercato di dimostrare io; la impossibilità, anzi, come dissi, l'assurdità, di applicare a lingue moderne aventi già per la poesia un sistema metrico loro proprio e naturale, perchè fondato sul principale elemento ritmico delle lingue stesse, l'accento, il sistema quantitativo de' greci e de' romani molto più complicato e artificioso, di applicarlo ad esse tutto intero senza nessuna modificazione, senza tener conto del diverso carattere di esse lingue, senza tener conto che noi sen-

tiamo la quantità molto diversamente dagli antichi, che non la possiamo considerare disgiunta dall'accento della parola e dalla importanza che la parola ha nel discorso.

Il sistema moderno di recitare i versi, sostituito all'antico di cantarli, ha portato una mutazione radicale nella quantità delle sillabe. Io, quando sento certa buona gente, che leggono i versi latini secondo l'accento, affermare ch'e' sentono nell'esametro i dattili e gli spondei, confesso che non so tenermi dal ridere fra me e me della loro beata illusione. Sarei molto curioso che mi spiegassero come fa il loro orecchio a sentire breve, nel primo verso dell'Eneide, la prima sillaba di *cano,* ch'essi pronunziano lunga, e a sentir lunga la seconda, che pronunziano breve. Non può sentire la quantità nei versi latini se non chi li legge secondo le arsi e le tesi.

XII.

Dopo Turgot niun altri, ch'io sappia, si provò in Francia a scrivere versi misurati all'antica. Anche l'abate D'Olivet, il quale scrisse e pubblicò nel secolo scorso un trattato della prosodia francese, inteso in particolar modo a determinare esattamente la quantità delle sillabe, giudicava nè possibile nè conveniente alla sua lingua la poesia misurata, e dei poeti del secolo XVI che la tentarono dice: « Parmi plus de mille vers mesurés, que j'ai eu la curiosité de lire, je n'en ai pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable. »

Invece in Inghilterra e in Germania, in Germania specialmente, si può dire che i metri ad imitazione degli antichi sieno già entrati ad accrescere il patrimonio della metrica nazionale.

Anche in Inghilterra i primi tentativi di metrica antica furon fatti nel secolo XVI, e col

metodo medesimo per cagione del quale abortirono in Italia ed in Francia. Trovo citati dagli scrittori di storia letteraria un Ricard Stanihurst, che pubblicò nel 1583 una traduzione di quattro libri dell'Eneide in esametri inglesi; un Abraham Fleming, che nel 1575 e nel 1589 pubblicò tradotte nello stesso metro le Buccoliche e le Georgiche; Sir Philip Sidney, autore di sonetti, canti e canzonette imitate dall'italiano e dallo spagnolo, molto riputato a' suoi tempi, che nella sua *Arcadia* diede saggi di versi esametri, elegiaci, saffici, asclepiadei, anacreontici, endecasillabi; William Webbe, che tradusse in esametri due ecloghe di Virgilio, e rifece in una ode saffica l'ecloga quarta dello *Sheepheardes Calendar* dello Spenser; un Phaier ed altri.

Thomas Arnold, che nella *Appendix on english metres* aggiunta al suo *Manual of english literature* riporta alcuni esametri dello Stanihurst, nota quel medesimo che notai io rispetto agli asclepiadei italiani del Renieri da Colle, che

cioè leggendoli secondo l'accento ritmico del verso latino ne risulta un effetto ridicolo per la discordanza da esso dell'accento naturale delle parole, leggendoli secondo l'accento delle parole si perde affatto il suono del verso. E Robinson Ellis, autore di una recente traduzione di Catullo nei metri dell'originale, parlando, nella prefazione ad essa, dei saggi di metrica antica di Sir Philip Sidney e degli altri scrittori del tempo della regina Elisabetta, attribuisce il cattivo successo di quelli al non avere gli autori tenuto conto dell'accento.

Quei tentativi abbandonati per quasi due secoli furono ripresi in questo con tutt'altro metodo, dopo la buona prova, credo io, ch'essi avean fatto in Germania. Chi ha qualche notizia della letteratura inglese sa che uno dei poemi più popolari del Longfellow, l'*Evangeline,* è composto in esametri: meno famosi, ma pure pregiati, sono i poemi, pure in esametri, *Bothie of Tober-na-Vuolich* e *Amours de voyage* del

Clough, e *Andromeda* di Charles Kingsley. Di questo, che fu pubblicato per la prima volta nel 1858, l'Ellis dice *che non produsse grande impressione, ma che è importante come un passo verso ciò che può bene chiamarsi un nuovo svolgimento della metrica inglese.* Un passo verso questo svolgimento possono considerarsi anche la traduzione delle odi e degli epodi di Orazio, e i *Lost tales of Miletus* del celebre Bulwer, composti in versi bianchi di varia misura, legati in istrofe regolari di quattro versi ciascuna; metro che se non è imitato dagli antichi, fu però suggerito dagli antichi all'autore, com'egli stesso confessa. Fra i rinnovatori della metrica antica sono due dei più grandi e famosi poeti viventi dell'Inghilterra, il Tennyson e il Swinburne, e il valente traduttore inglese delle poesie del Goethe, dello Schiller, dell'Heine, T. Bowring: il Tennyson per tre poesie, una in esametri, una in istrofe alcaiche, e l'altra in endecasillabi alla latina; il Swin-

burne per una ode saffica ed alcuni endecasillabi; il Bowring per tutte le poesie del Goethe e dello Schiller in esametri e in distici, ch' egli tradusse negli stessi metri.

A render famigliari ai lettori inglesi le nobili forme e i principii scientifici di cotesta metrica, s' è da alcuni anni incominciato anche in Inghilterra quello che si fa da un pezzo in Germania, a tradurre cioè gli antichi poeti greci e latini nei metri stessi degli originali. Per questo modo e con questo precipuo intendimento compì il Cayley la sua lodata traduzione del Prometeo d' Eschilo, l' Arnold quella di Anacreonte, e l' Ellis quella che già citai di Catullo. È possibile, anzi probabile, che ve ne siano altre ch' io non conosco; ma l' accoglienza toccata a queste tre, tutte recentissime, l' accoglienza toccata ad alcune delle poesie in metri antichi da me accennate, alle traduzioni del Bowring e a quella che il dott. Whewehell avea fatto già prima in esametri dell' *Hermann und Dorothea* del

Goethe, e la popolarità della *Evangelina* di Longfellow, sono più che sufficienti a dimostrare il buon successo dei nuovi tentativi.

Non già che sieno mancate le opposizioni: qual è la novità, sia pur bella ed utile, che non ne abbia incontrate? Ed anche in Inghilterra gli oppositori han messo innanzi per prima cosa l'impossibilità di osservare nella lingua inglese le leggi della quantità come le intendevano gli antichi. Ma il Bulwer, giudice competente, autorevole e non sospetto di parzialità, dice chiaro che l'osservanza di quelle leggi non ha niente che fare con la nuova metrica, ed è d'opinione che l'*esametro specialmente,* se trattato da mano maestra, *sia in mirabil modo adattato ad alcuni generi di poesia:* « Forse, egli dice, non è ancora giunto il tempo di decidere se l'*Evangelina* avrebbe guadagnato o perduto in bellezza, ove fosse stata composta in un altro metro; ma la maggior parte degli uomini di gusto che han letto l'*Ermanno e Dorotea* con-

cederanno che difficilmente il poema potrebbe avere in un altro metro il medesimo incanto patriarcale (*patriarchal charm*); e nessun uomo di gusto che abbia letto la nobile traduzione che ne ha fatto il Dott. Whewehell avrà il coraggio di asserire che in un altro metro avrebbe potuto così fedelmente conservarsi lo spirito dell'originale. » (*The lost tales of Miletus: preface*).

Qual è il nuovo metodo seguito dai moderni scrittori inglesi di metri classici? — Il solo razionale, il solo possibile; di cui tolsero forse l'esempio dai tedeschi; di prendere, cioè, a fondamento della quantità l'accento della parola, e di sostituire l'accento all'arsi, facendo cadere una sillaba accentata in tutti quei luoghi del verso dove in latino cade l'arsi.

Rispetto alla quantità, la maggior parte si contentano di considerare lunghe tutte le sillabe accentate, e brevi tutte le non accentate. Così il Longfellow, così il Clough: ma ciò parve al-

l'Ellis che non bastasse: vide che il Tennyson ne' suoi alcaici e negli endecasillabi era riuscito ad osservare anche la quantità al modo antico, e volle anch'egli fare lo stesso: stabilito come regola generale che le sillabe accentate son lunghe, e che nell'arsi dee sempre cadere una sillaba accentata, osservò anche quella che nel linguaggio metrico chiamasi legge di posizione, e con questo difficil sistema condusse la sua traduzione di Catullo. Chi pensi alle difficoltà ch' ei dovè superare, troverà meraviglioso il suo lavoro; ma qualcuno si domanderà fors' anche se il merito di esso sia realmente cresciuto in proporzione della fatica, o se non piuttosto questa, senza aggiungere di molto alla bellezza metrica del verso, abbia talora nociuto alla naturalezza e alla disinvoltura. Forse il meglio è quella via di mezzo tenuta dal Swinburne, di non farsi una stretta legge dell'osservare la quantità in ordine alla posizione, ma osservarla in questo senso, di evitare tutte quelle aspre

combinazioni di suoni che allungano in certo modo la quantità di una sillaba, la quale non essendo accentata si considera come breve.

Tutti sanno che i metri classici, particolarmente l'esametro, sono da oltre un secolo adoperati in Germania; e forse per ciò alcuni han creduto erroneamente che la lingua tedesca sia quantitativa al modo della greca e della latina. S'insegnano, è vero, nei trattati di metrica tedesca le regole per distinguere la quantità delle sillabe; ma questa quantità ha poco o niente che fare con l'antica, ha poco o nessun valore nel verso, il cui ritmo riposa unicamente sull'accento. Anche i versi di metro antico sono nella lingua tedesca versi ritmici, in quanto la loro armonia risulta dagli accenti delle parole, non dalla quantità; e sono formati con la regola medesima praticata dagl'inglesi, i quali, come dissi, la impararono forse da loro. Chi apre un libro di metrica inglese o tedesca, e ci trova la medesima nomenclatura dei trattati di

metrica classica antica, s'inganna a partito se argomenta da ciò che un giambo o un trocheo inglese o tedesco siano la medesima cosa che un giambo o un trocheo greco o latino. In questi la quantità è indipendente dall'accento, in quelli è determinata sopra tutto dall'accento.

Anche fra i tedeschi c'è chi guarda più e chi meno alla quantità per posizione; e ciascuno ci guarda a modo suo, perchè non ci sono leggi che la regolino, e l'accento la rende incerta e mutabile. La parola tedesca *Balsam* ha lo schema di un trocheo ⏖ ⏑, perchè l'accento cade sulla prima sillaba; *balsamisch* invece è un amfibraco ⏑ ⏖ ⏑, perchè ha l'accento sulla seconda: ecco dunque la stessa sillaba *bals* una volta lunga e una volta breve per effetto dell'accento; mentre secondo le leggi generali della quantità nella lingua tedesca dovrebbe esser breve, e secondo l'antica legge di posizione dovrebbe sempre esser lunga. Gli scrittori tedeschi di metrica antica assuefatti a con-

siderare, e forse per il grande studio a sentire, la quantità secondo le leggi de' greci e de' romani, non sanno perdonare a' loro concittadini le continue violazioni della quantità per posizione, non sanno perdonar loro di avere negli esametri sostituito allo spondeo il trocheo. Il Westphal (*Neuhochdeutsche Metrik*) ne fa rimprovero allo Schiller e al Goethe, i cui esametri e le cui elegie giudica per questo rispetto molto difettose, e critica fra le altre cose lo Schiller per avere in un esametro considerata breve la prima sillaba appunto della parola *balsamisch*. Il concetto che cotesti scrittori hanno della metrica antica è così alto, ed è così basso al paragone quello che hanno della moderna, che considerano poco meno che una profanazione l'imitazione che con questa si è voluto fare della prima. Il Westphal (op. cit.) parlando dell'*Hermann und Dorothea* dice: « Non poteva il nostro gran poeta trovare per la sua migliore poesia un altro metro nazionale? certo il diletto che

proviamo a leggerla sarebbe stato molto più grande. » E consiglia i nuovi poeti a volgersi quanto meno possono all'esametro e al verso elegiaco. Il Mueller (*De re metrica poetarum latinorum*) afferma gli esametri d'Ennio essere tanto migliori di quelli del Klopstock, quanto la lingua latina è più atta alle leggi dei metri e delle quantità che non la tedesca. « Ennio, dic'egli, fece versi per gente rozza ma non degenere dall'arte metrica degli antichi; il Klopstock per barbari che non conoscevano l'esametro greco e latino e non sentivano la quantità delle sillabe nè l'iato, e che misuravano i versi più colle dita e cogli occhi che cogli orecchi. » Il Westphal poi nella prefazione al suo Catullo (*Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhange übersetzt und erläutert*) discorre a lungo le ragioni per le quali la lingua tedesca non può, a suo avviso, accomodarsi alle norme della metrica antica.

Nel trattato di metrica del dott. Friedrich Rückert trovo citati un *Gessner* e un *Joh. Klaj* come i primi che, verso la metà del secolo XVI, tentarono l'esametro nella lingua tedesca. Anch'essi, pare, considerarono la loro lingua come puramente quantitativa; ed i loro tentativi ebbero naturalmente lo stesso effetto di quelli fatti nel secolo stesso in Italia in Francia in Inghilterra. Quasi due secoli dopo, nel 1730, ritentò la prova il Gottsched con maggiore discernimento e migliore successo; ed a lui tennero dietro a breve distanza di tempo, nel 1748 il Klopstock colla *Messiade*, e nel 1749 il Kleist colla sua *Primavera*, la prima parte di un poemetto pastorale intitolato *I piaceri dei campi*, imitato dalle *Stagioni* dell'inglese Thompson. Il Klopstock trattò anche molto felicemente la maggior parte dei metri lirici antichi: le sue odi, quasi sconosciute fra noi, son pure molto belle. Il Vosz colla eccellente sua traduzione d'Omero e colla sua *Luisa* aggiunse gran bel-

lezza e diede una forma più severa all'esametro, benchè non di rado contravvenisse alla legge dell'accento tedesco: il Goethe col suo *Ermanno e Dorotea* gli diede, benchè in una forma che i trattatisti di metrica dicono meno corretta, un'impronta più nazionale. Che importa ch'io nomini lo Schiller, l'Hölderlin, il Platen? Che importa ch'io noti che l'*ode* tedesca è una pura derivazione dell'ode classica antica? ch'io noti l'influenza che lo studio e l'imitazione dei poeti classici ha avuto sulla moderna poesia germanica? Il numero delle traduzioni tedesche dei poeti greci e romani è infinito, e una grandissima parte son fatte in metro antico. Delle sole odi d'Orazio l'Eichhoff cita non meno di sette traduzioni in questo metro. (*Eichhoff, Ueber die Nachbildung classischer Dichter in Deutschen* — II. *Die Oden des Horaz*).

Gli scrittori di metrica posson bene trovare difettosi i metri antichi del Klopstock, del Vosz,

del Goethe, del Platen, posson bene consigliare i nuovi poeti a lasciare stare l'esametro e ad usare soltanto i metri nazionali; ma, quando la metrica antica ha ricevuto il battesimo di opere immortali come la Messiade e le Odi del Klopstock, le traduzioni omeriche e la Luisa del Vosz, l'Ermanno e Dorotea del Goethe, e le Odi del Platen; i nuovi poeti daran poco retta alle parole dei trattatisti, e uno de' più illustri, Roberto Hamerling, scriverà in esametri il suo poema *Der König von Sion,* che in meno di sei anni avrà l'onore di sei edizioni.

XIII.

Dunque, quando il Carducci disse « chiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far con essa ciò che i poeti tedeschi dal Klopstock in poi fanno assai felicemente con la loro », non disse

una corbelleria? dunque l'esempio dei tedeschi non fu da lui citato inopportunamente, come alcuni de' suoi critici han detto? — Parrebbe: anzi a me pare ch' egli avrebbe potuto citare anche l' esempio degl' inglesi.

Ma vedi sapienza ed acume di certa critica! L' unica ragionevole obiezione che avrebbe potuto farsi al sistema metrico delle *Odi barbare* non fu, ch' io sappia, fatta da alcuno: posso assicurare il lettore ch' essa non fu fatta nè dal Barbiera, nè dal *Sior Momolo,* nè dal *Doctor Veritas.* E sí, che chi vuol fare il critico certe cose dovrebbe saperle!

Io notai che i versi latini, letti secondo l' accento grammaticale, rendono spesso l'armonia di versi italiani di varia misura e spesso quella di due nostri versi accoppiati insieme; dico spesso, non sempre: perchè, mentre nell' alcaico endecasillabo noi sentiamo il più delle volte il suono di un quinario piano e d' uno sdrucciolo accoppiati, e nell' alcaico enneasillabo il suono

di un novenario, c'imbattiamo talora in alcuni dei detti alcaici che non rendono affatto quei suoni, e troviam poi l'alcaico decasillabo non rispondente al ritmo di nessun verso italiano. Questo che ho detto dei versi delle strofe alcaiche, dicasi di tutti gli altri versi: il saffico minore, per esempio, corrisponde quasi sempre al nostro endecasillabo con accento sulla quarta sillaba ed una pausa dopo la quinta; pur si trova qualche saffico in cui manca questa corrispondenza: l'esametro ci dà molto spesso il suono di un settenario o un senario o un quinario accoppiato con un novenario o con un ottonario o con un decasillabo scemato dell'anacrusi bisillaba; pure in qualche esametro si cerca invano l'armonia di uno pur che siasi di siffatti accoppiamenti di versi italiani. Così de' versi asclepiadei, così de' giambici, degli endecasillabi e di tutti gli altri.

La novità metrica delle *Odi barbare* sta, come il prof. Eusebio e il Borgognoni dimo-

strarono, nell'avere il poeta riprodotto, per via di combinazioni di versi italiani, le barbare armonie che noi sentiamo nei versi latini letti secondo l'accento. E notisi che in questa novità il Carducci proprio lui non ci ha messo niente di nuovo; perchè il Tolomei e i suoi compagni, nonostante l'errore fondamentale del loro sistema, gli aveano mostrata chiaramente la via, e per questa s'erano già messi prima di lui il Chiabrera e il Tommaseo. Il Chiabrera sentì per il primo quello che poi sentì il Tommaseo e sentirono i tedeschi e gl'inglesi; che cioè non era possibile imitare con le lingue moderne l'antica metrica classica altrimenti che pigliando a base l'accento grammaticale: e le odi dell'uno e gli esametri dell'altro, non degni del disprezzo onde affettano di parlarne certuni che probabilmente non li hanno letti, sono composti appunto secondo la legge dell'accento grammaticale e per combinazione di versi italiani già usati, precisamente come le *Odi barbare*. Un solo

verso inventò il Chiabrera, il quarto della strofa alcaica nell'ode per Urbano VIII, ch'è un decasillabo cogli accenti sulla prima, terza, settima e nona sillaba, ed una pausa dopo la quarta, o meglio un endecasillabo cogli accenti principali sulla quarta e sulla decima e i secondari sulla seconda e sull'ottava, scemato dall'anacrusi monosillaba. Il qual verso corrisponde abbastanza bene all'alcaico decasillabo latino.

E il Carducci? — Il Carducci non si permise d'inventarne neppur uno. Tutti i versi delle *Odi barbare* (e chi ha orecchio da sentire il verso debbe essersene avveduto) sono gli usati quinari, senari, settenari, ottonari, novenari, decasillabi, endecasillabi, e il nuovo decasillabo inventato dal Chiabrera; nel quale però il Carducci non si è sempre tenuto fedele al suo modello. O dunque dove sta la novità delle *Odi barbare?* La novità, e il merito, secondo me, delle *Odi barbare* sta nell'avere il poeta

sentito che « il rinnovamento classico della lirica non era sentenziato e finito co' tentativi per lo più impoetici di Claudio Tolomei e della sua scuola e nei pochissimi saggi del Chiabrera; » sta nell'aver sentito che ciò che mancò in quei tentativi fu un pensiero e un sentimento potente che animasse quelle nobili forme, sta nell'averle animate di questo sentimento e di questo pensiero. Dove l'uomo volgare vede una massa inerte, un cadavere, e passandoci da canto tira di lungo; l'uomo d'ingegno, il poeta, si ferma guarda, scopre nobili forme dell'arte e col fuoco della sua mente le avviva.

Il lettore crederà forse ch'io mi sia dimenticato della obiezione che dissi potersi fare al sistema metrico delle *Odi barbare.* Abbia pazienza il lettore: ci siamo arrivati. Egli ha già compreso che fra il metodo seguíto dai moderni tedeschi ed inglesi nel rifare gli antichi metri, e quello del Chiabrera e del Tommaseo, c'è una differenza notevole; la differenza che

c'è fra leggere i versi latini secondo le arsi e le tesi, e leggerli secondo l'accento grammaticale. Ora, come il primo modo di lettura è il più conforme, anzi il solo conforme, alla ragione metrica del verso latino; e come per il secondo alcuni versi latini non rendono affatto alcun suono; rimane fuori di dubbio che il metodo seguíto dai tedeschi e dagl'inglesi nel rifare i metri antichi è molto più ragionevole che non quello del Chiabrera e del Tommaseo. Può dunque domandarsi al Carducci, perch'egli abbia seguito il metodo del Chiabrera e del Tommaseo invece dell'altro? La risposta del Carducci è facile a indovinare.

Egli probabilmente dirà: — Per la corrispondenza e quasi parentela che c'è fra i metri latini letti secondo l'accento e i metri italiani, il metodo da me scelto mi si mostrava quanto più lontano dalla vera metrica antica tanto più conforme all'indole della nostra. Se a molte orecchie è riuscita ostica l'armonia

delle mie strofe tutte composte di versi italiani quasi tutti usatissimi, che non sarebbe avvenuto se io le avessi formate di versi molto differenti da quelli che sono negli orecchi di tutti? — Potrebbe forse il Carducci addurre anche altre ragioni, che o non mi vengono in mente o io non so vedere; ma questa parmi che tagli, come suol dirsi, la testa al toro. E la ragione poi migliore di tutte è, che all'orecchio e al giudizio mio e di altri non pochi più competenti di me, quei metri sono in generale molto belli e mirabilmente adattati alla materia poetica che contengono.

Tuttavia, per quanto io senta la mia poca autorità in un argomento così grave e delicato, soggiungerò qui, sotto forma di dubbi, alcune osservazioni: delle quali il Carducci, e se c'è qualcun altro in Italia cui queste ricerche non paiano inutili, vedrà che conto sia da tenere.

Si può scommettere cento contr'uno che, se il Carducci nel comporre i metri delle sue *Odi*

avesse seguíto il sistema tedesco, e fosse riuscito a riprodurre la metrica antica con la fedeltà maggiore possibile in una lingua moderna, la più gran parte dei lettori italiani (e ci metto anche quelli che hanno studiato tanto quanto un po' di latino nelle scuole, anzi ce li metto per primi) avrebbe giudicato i suoi versi molto più lontani dall'armonia dei versi latini, molto più barbari che non quelli delle *Odi barbare.* Ma questo non conta. Nelle cose occulte, dice il Leopardi, vede meglio il minor numero, nelle palesi il maggiore; e l'arte e la scienza son cóse ai molti, anche a certi critici, occultissime. Sta a vedere però che il Galileo non avrebbe dovuto fare le sue grandi scoperte, pensando che migliaia e migliaia di contadini avrebbero poi riso a sentir dire che la terra gira! Sta a vedere che il Foscolo non avrebbe dovuto scriver le *Grazie,* pensando che chi sa quanti de' suoi concittadini non sarebbero stati buoni d'intenderle!

Io sento gli ostacoli immensi da vincere per rendere accettabili agli orecchi italiani altre armonie di verso da quelle cui sono assuefatti; sento altre difficoltà grandi e non poche che dovrebbe affrontare chi volesse riprodurre più esattamente nella nostra lingua, col metodo dei tedeschi, la metrica antica; sento quanto in cotesto metodo c'è d'incerto per la quistione, non ancora definita, delle arsi principali e delle secondarie nel verso latino, quistione tanto importante per noi quanto è importante nella nostra poesia la distinzione degli accenti principali e dei secondari avvertita per il primo dallo Zambaldi: e ciò non pertanto credo che la cosa, almeno per alcuni metri, non sia impossibile, credo che sarebbe utile e bello il tentarla.

Non prenderò qui in esame uno ad uno i metri delle *Odi barbare,* paragonandoli coi corrispondenti metri latini e coi tedeschi, e mostrando in che differiscano; benchè questo studio avrebbe per me molte attrattive; ma i miei

gusti non sono probabilmente quelli del maggior numero dei lettori; e poi sento la voce dell'editore (il quale m'avea chiesto una prefazione di due o tre fogli di stampa), che mi rintrona nel capo gridando: — esser tempo omai di finire. Limiterò dunque le mie osservazioni ad alcuni metri.

Cominciando dagli esametri, osserverò che la possibilità di farli tutti secondo il sistema dei tedeschi l'ha mostrata il Carducci stesso facendone alcuni. S'intende ch'e' li ha fatti col metodo suo, e che sono riusciti così per la combinazione dell'accento grammaticale col ritmico. Due degli esametri dell'ode *Nella piazza di San Petronio,* e sei dei dodici nella ode *Mors* corrispondono esattamente ai versi eroici latini letti secondo le arsi. L'unico punto in che differiscono è, che gl'italiani non hanno mai la cesura più comune dell'esametro latino, quella cioè che gli scrittori di metrica chiamano maschile, e cade dopo l'arsi del terzo piede; ma

hanno invece la femminile o trocaica, se il terzo piede ha lo schema di un dattilo; ed hanno, in luogo della cesura, la dieresi, se il detto piede ha lo schema di uno spondeo. È chiaro però che si potrebbe anche nell'esametro italiano ottenere la cesura maschile, che s'incontra nei versi dei tedeschi, facendo, com'essi fanno, cadere sull'arsi del terzo piede l'ultima sillaba di una parola tronca o un monosillabo fortemente accentato: si potrebbe, ma tanto meno facilmente di loro, quanto noi abbiamo minor numero di tali parole e monosillabi. Nè si obietti che forse col metodo delle arsi non sarebbe facile dare all'esametro la varietà di forme che gli ha dato il Carducci col metodo suo; perchè chi osservi le varie combinazioni d'accenti cui può dar luogo l'esametro latino, secondo che esso ha più o meno dattili o spondei, e secondo la loro varia collocazione, vedrà subito quanto grande varietà di forme metriche scaturisca da quelle combinazioni.

Meno facile, e forse più monotono, certamente più alieno dal ritmo de' nostri soliti versi, riuscirebbe il pentametro fatto secondo le arsi; pure quand' io leggo i distici del Goethe, dell' Hölderlin, del Platen, e il mio orecchio gusta quelle armonie e se ne appaga, mi par di sentire come istintivamente ch' elle debbono potersi riprodurre anche nella nostra lingua.

Fra le *Odi barbare* quelle che pel metro hanno incontrato meno opposizioni sono le saffiche: il che s' intende facilmente, quando si pensa che cotesto metro era già comune nella nostra poesia, e che il Carducci non ha fatto altro che perfezionarlo e avvicinarlo di più al latino, spogliandolo della rima, e ponendo sempre una pausa dopo la quinta sillaba, dove cade la miglior cesura del saffico. Il Guerrieri Gonzaga, ch' io son tanto lieto di trovare fra gli ammiratori delle *Odi barbare,* quanto non m' importa di trovarci certi critici e certi predicatori di morale, non badò a cotesta legge della pausa

dopo la quinta sillaba; ma ella, secondo me, è importante per mantenere all' italiano il suono e l' andamento del verso latino: suono e andamento diversissimo da quello che risulta leggendo il saffico secondo le regole della metrica antica.

Chi paragoni alle saffiche del Carducci quella del Swinburne e le odi del Platen *Einladung nach Sorrento* e *Der bessere Theil,* vedrà subito la differenza del ritmo grandissima. Il ritmo discendente del verso trocaico-dattilico, che dà al saffico latino e mantiene all' inglese e al tedesco un'armonia grave molle cadente, prende quasi sempre negli endecasillabi del Carducci, per lo spostamento degli accenti ritmici nelle prime sillabe, l' andatura di un ritmo ascendente, ché muta affatto carattere al verso, rendendolo nella sua gravità più sostenuto e più svelto. A me le saffiche del Carducci, trattate come le ha sapute trattar lui, paiono un metro stupendo; dirò anche che come metro (stando

a ciò che mi dice l'orecchio) le preferisco a quelle del Platen e del Swinburne; ma non oserei affermare che questa preferenza non sia più ch'altro determinata appunto dall'abito dell'orecchio. Credo ad ogni modo che la riproduzione esatta della forma metrica del saffico latino sia possibile anche nella nostra lingua, e credo che maestrevolmente fatta possa riuscire per certi argomenti adattatissima.

Una delle creazioni più meravigliose della metrica antica è, per giudizio degli intelligenti, la strofa alcaica, portata al sommo della perfezione da Orazio. I trattatisti sono molto discordi nel determinarne lo schema (Vedi, oltre le opere di metrica antica già da me citate, Graeser, *De stropha alcaica, Berolini* 1865): ma o si voglia ritenerla tutta composta di dipodie trocaiche e dattiliche con anacrusi nei primi tre versi (l'opinione meno probabile par quella di coloro che ci veggono anche un coriambo); o vogliasi vedere nei primi due versi una sapiente

unione di metri giambici e logaidici, che si allargano e si compiono, il primo nel terzo, l'altro nel quarto verso (come vuole il Graeser, e come ritengono fra gli altri il Christ, il Ritter, il Mueller, il Dillenburger, il Trezza); questo è certo, che il carattere particolare di essa strofa sta in ciò, che i due primi versi risultano, ciascuno in egual modo, composti di due parti minori, il ritmo delle quali viene ripreso ed allargandosi si compie negli ultimi due versi.

L'alcaica latina essendo, come già fu notato, uno dei metri in cui l'accento grammaticale si accorda più spesso col ritmico, il Chiabrera e il Carducci han potuto mantenerle sufficientemente quel carattere nella imitazione italiana che ne hanno fatto: dico sufficientemente, cioè un po' all'ingrosso. Ma chi ha composto l'ode *Per la fondazione di Roma* può, secondo me, perfezionare anche in italiano quel mirabile metro. Nell'ode *Alla stazione,* ch'è per altri rispetti una delle più notevoli, il carattere del-

l' alcaica è molto cambiato per quell' ultimo verso, ch' è un decasillabo italiano, e invece di riprendere il ritmo del primo ordine de' due primi versi, prosegue quello del terzo, procedendo, per mio giudizio, un po' troppo rapido ed uniforme.

I primi due versi dell' alcaica latina, letti secondo l' accento, corrispondono ciascuno a due quinari italiani accoppiati, il primo piano e l' altro sdrucciolo; e così li rendono in italiano il Chiabrera e il Carducci: letti ad arsi, e considerando il secondo ordine del verso come una dipodia dattilica, corrispondon pure agli stessi due quinari; con questo di più, che il quinario piano deve sempre avere l' accento sulla seconda e sulla quarta sillaba, e lo sdrucciolo sulla prima e sulla quarta: considerando invece il secondo ordine come logaidico, lo sdrucciolo sarà sostituitò da un settenario tronco con accento sulla prima e sulla quarta sillaba. Il terzo verso dell'alcaica latina letto ad accenti corrisponde quasi

sempre ad un novenario italiano, come fu già detto, e con un novenario l'hanno imitato il Chiabrera e il Carducci: ma questo verso è ben lontano da rendere il movimento del dimetro giambico ipercatalettico latino. Accennai già in qual modo il Chiabrera tentasse d'imitare il quarto verso della strofa alcaica, e come il Carducci ne seguisse l'esempio, non tenendosi però strettamente fedele ad esso. Di fatto egli nè guarda alla pausa dopo la quarta sillaba (che però non è di regola neppure nel latino), nè pone sempre gli accenti sulle medesime sedi. Questo nuovo verso italiano, checchè ne sia parso e ne paia a certi critici e a certi poeti, a me piace e nel Chiabrera e nel Carducci; e mi pare molto più adattato, che non il decasillabo comune, a chiudere la strofa alcaica; scostandosi assai meno di quello dal movimento e dal suono dell'alcaico decasillabo latino. Ma e questo e il dimetro giambico ipercatalettico io ritengo che si possano, e non difficilmente, riprodurre in

italiano con maggior fedeltà, col sistema delle arsi; e che si possa quindi riprodurre tutta la strofa alcaica, con tanta esattezza almeno con quanta l'hanno riprodotta in tedesco il Klopstock, l'Hölderlin, il Matthisson e il Platen.

Osservazioni identiche a queste che ho fatto sopra alcuni metri si potrebbero fare su tutti gli altri usati dal Carducci nelle *Odi babare;* e se le osservazioni stanno, si può concluderne che esse odi, più che una imitazione della vera metrica classica antica, sono un passo, un grande e sicuro passo, verso quella imitazione, sono un grande e sicuro passo nello svolgimento della metrica italiana. Ora non resta, secondo me, che andare avanti sapientemente e arditamente.

XIV.

Tutti que' critici e poeti laureati in Filistea, che alla lettura delle *Odi barbare* si sentirono

accapponare le carni, e o cantarono a dirittura il *De profundis* all'arte e alla morale italiana, o più coraggiosi mandarono fuori una pattuglia di reclute poetiche con la consegna di difendere l'arca santa della rettorica, dell'accademia e dell'arcadia rinverniciate a nuovo, a sentire ora me che quasi quasi ho l'aria di accusare il Carducci di moderato nella sua innovazione, chi sa che cosa son capaci di pensare è di dire! Per bene che possan trattarmi, e' mi raccomanderanno al direttore d'un manicomio, o magari d'un bagno. Dal sor Barbiera poi, dal *Doctor Veritas* e dal *Sior Momolo* ne vogliamo sentir delle belle! E le sentiremo senza spaventarci. Avanti adunque, e terminiamo.

Nessuno dovrebbe oggimai ignorare che le leggi che reggono l'armonia della parola nel verso son quelle medesime che governano la musica in tutte le sue manifestazioni; ma non so se sia generalmente avvertito che certi fatti, i quali appunto per quella unità di leggi si ri-

scontrano eguali e nel regno poetico e nel musicale, hanno la medesima origine, e possono spiegarsi al modo medesimo. Ha per esempio, riflettuto mai il lettore alle cagioni vere perchè la musica del Wagner, tanto lodata da certuni, è tanto vituperata da certi altri? perchè il Freyschütz del Weber, fischiato la sera della prima rappresentazione a Parigi nel 1824, fu poi rappresentato più di dugento volte?

Glie le dirò io, se permette, quelle cagioni; o meglio, glie le farò dire da un critico francese e da uno scienziato italiano. Senta il critico francese, il Berlioz: « Les finesses de ce chef-d' oeuvre (il Freyschütz) ne peuvent être senties, même des musiciens, sans une attention extrême unie à une grande vivacité d' imagination. » E lo scienziato italiano dice: « La storia c' insegna che tutte le ardite innovazioni musicali ebbero a soffrire grandi contrasti; ed è comodo, ma non conforme a verità, il volere spiegare tali resistenze unicamente con rancori

o con invidie personali. La vera cagione sta in ciò, che non esiste una espressione matematica per definire con criterio sicuro quando un rapporto sia o cessi d'essere semplice, ed è ugualmente difficile lo stabilire quando un suono cessi di essere aggradevole. Vi è soltanto il più o il meno semplice, il più o il meno complicato, il più o il meno aggradevole, e dipende dall'abitudine dell'orecchio l'ammettere fin dove esso voglia seguire l'ardito novatore. In verità certi accordi, che oggidì ci paiono perfettamente ammissibili, non erano considerati tali nei secoli passati e specialmente nei primordi della musica. » (Blaserna, *La teoria del suono nei suoi rapporti con la musica; Milano, 1875*).

Non pare anche a te, o amico lettore, che le parole del Berlioz e del Blaserna spieghino molto chiaramente il perchè delle opposizioni che incontrò la metrica delle *Odi barbare?* Io son convinto che tutti quelli che han detto d'aver sentito in esse un accozzo di suoni fatto

contro ogni legge armonica, abbian significato schiettamente la loro impressione. Anche a me in altri tempi accadde qualche cosa di simile. La prima volta che, pieno ancora le orecchie della musica del Bellini, del Rossini, del Verdi, sentii una sinfonia del Beethoven, ne capii poco o niente, per quanto l'ascoltassi con molta attenzione; e quando ragazzo, con la testa rimpinzata d'ottave del Tasso, di strofette del Metastasio, di sonetti del Minzoni, lessi per la prima volta i canti del Leopardi, confesso che quella mi parve e non mi parve poesia. È vero che allora per me la poesia stava quasi tutta nella sonorità dei versi! Odasi anche come parla un uomo che ama l'arte e la studia, il Molineri: « Certo la bellezza delle *Odi barbare* non si rivela al primo sguardo. Io stesso, in principio, offeso dal suono inusitato, e che talvolta pare aspro, dei versi, non afferrai la centesima parte delle bellezze che mi si rivelarono dopo; anzi per poco non le trovai inferiori alle altre poesie

del Carducci, e quasi brutte..... Anzitutto, per essere comprese e gustate, devono essere lette più volte e con grande attenzione. »

Ma quanti sono in Italia quelli che leggono un libro, specie se nuovo, più volte e con grande attenzione? In Italia la maggior parte di coloro che leggono (e gli editori e i librai sanno quanto pochi son essi), leggono come vanno al teatro, per divertirsi. — Se noi dovessimo stare attenti, pensano essi, il divertimento si cambierebbe in fatica. — E così, quando non è la solita musica, spesso e volentieri non si capisce, ci si annoia e si fischia.

L'uomo è un animale d'abitudine; e l'abitudine è tanto più potente, quanto per la caldezza degli umori è più pronto e svegliato l'ingegno, e minore la pazienza dello studio e della fatica; onde i popoli che più progrediscono nelle arti e nelle scienze sono i freddi settentrionali. Nella infanzia delle nazioni quello che sovrasta è l'ingegno, e allora la Grecia e l'Italia sono

maestre del mondo: quando le nazioni giunsero alla maturità, piglia il di sopra lo studio, e i barbari germani e i britanni diventano essi alla lor volta i maestri d'Atene e di Roma.

Ma la regola generale ha, s'intende, le sue eccezioni: c'è anche fra i meridionali chi si fa dell'arte un'occupazione, non un passatempo; chi sente e ama le gioie intime, profonde, dello studio e della meditazione. E solamente questi tali in tempo di avanzata civiltà possono creare le grandi opere d'arte: le quali differiscono molto da quelle de' poeti primitivi. In queste il prodotto dell'ingegno esce come gittato senza fatica nella sua forma più semplice e naturale; mentre al contrario nelle moderne esso non può trovare una forma artistica conveniente se non per un lungo lavoro di riflessione. Dice bene il Baudelaire: *i grandi poeti moderni sono naturalmente e fatalmente critici, i poeti guidati dal solo istinto sono incompleti.* E per ciò s'intende che le opere loro non possono essere po-

polari. L'osservazione fatta in questo proposito dal Molineri circa la impossibile popolarità delle *Odi barbare* è giusta; è tanto giusta, ed anche tanto ovvia, che può quasi parere superflua.

O che forse le altre poesie del Carducci sono, o possono diventare, popolari? o che forse sono diventati popolari il *Bruto minore* e la *Ginestra* del Leopardi, e i *Sepolcri* del Foscolo? La grande arte è necessariamente aristocratica. « Il *Fidelio* del Beethoven, diceva il Weber, ha pagine grandiose e sublimi, ma il pubblico non le capisce e non le può capire. » Ciò che il Filippi, parlando del Wagner, dice della musica, è anche più vero applicato alla poesia. « Non mi si dica che la musica è arte per il popolo. Nossignori: la musica è fatta per le persone educate, per quelle persone che, assistendo ad un dramma in musica, devono conoscerne ed apprezzarne tutte le ragioni storiche ed estetiche. »

« La musica per il popolo c'è coi suoi ritmi disinvolti, coi suoi motivi plateali; e c'è modo di fargliela gustare ampiamente. Il pubblico del teatro lirico è altra cosa; se non sa, se non capisce, e se quindi si annoia, suo danno..... La musica è arte aristocratica per eccellenza: l'essere in pochi a gustarla, quando è veramente buona, non è un delitto, nè un gran dispiacere. » (Filippi, *Musica e Musicisti; Milano, 1876*).

E della poesia non si può dire a più forte ragione lo stesso? Se c'è a chi piace più un coro di beceri uscenti a notte tarda dall'osteria che non un canto dello Schübert, se c'è chi preferisce la canzone « Giovinottin che passi per la via » al *Preludio* delle *Odi barbare,* noi non vogliam mica contraddire agli altrui gusti, noi lasciamo che ognuno si serva come più gli piace: ma, quando cotesti amatori della musica e della poesia facile e popolare si mettono a parlare del Lohengrin e delle *Grazie* del Foscolo, non s'abbiano a male se ci scappa da ridere.

Un antico mio compagno di scuola, che a forza di leggere e rileggere, istigato da me, le *Odi barbare,* ora le gusta e le ammira, un giorno insistendo sulla troppa dottrina che, secondo lui, rende difficili le poesie del Carducci, mi diceva: — Ma scusa, che gusto c'è a costringere il povero lettore ad arrestarsi ogni momento per cercare nei dizionari che cosa sono i *peltasti,* i *popliti,* i *marsi militi,* l'*evandrio colle,* la *città quadrata,* il *saturnio carme,* e va' dicendo? Ecco, vedi, io che, per quel che fa la piazza, non credo d'essere una bestia delle più grosse, leggendo le *Odi barbare* ho trovato un intoppo subito nel *Preludio,* al verso

« Torcesi un'evia sul nevoso Edone. »

O che gl'italiani che voglion leggere un po' di poesia sono obbligati a sapere che cosa sono le *evie* e *il nevoso Edone?* —

A questa scappata dell'amico io non potei tenermi dal sorridere, e gli risposi a un di presso

così. — E pure, quando eravamo ragazzi insieme, tu hai tradotto con me in iscuola le odi d'Orazio; e mi ricordo anzi che n'eri un grande ammiratore. Ora non dirò che ti faccia torto il non sapere certe cose, o non rammentartele, ma ti fa torto marcio il dolerti che il Carducci ti porga occasione di impararle o di richiamartele alla memoria. Anzi dovresti, mi pare, essergliene grato. Quello che dici tu, io l'ho sentito dire da molti altri. Dunque, secondo voi, il poeta, prima di mettersi a scrivere, dovrebbe tirare l'oroscopo dell'ignoranza de' suoi possibili lettori e imporsi il dovere di non offenderla con la sua dottrina! dunque, se nel calore del comporre gli si presenterà una bella imagine, una pittoresca espressione, un accenno storico, geografico, mitologico, convenienti al suo soggetto, egli dovrà, prima di metterli sulla carta, domandarsi se per avventura e' non sieno troppo peregrini, e nel dubbio cacciarli lungi da sè come si fa dei visitatori importuni! Ma sai, per

Iddio, che questa sarebbe bella! E poi, dimmi un po', chi li segnerà i limiti della rispettabile ignoranza del pubblico? A te danno noia l'*evia* e l'*Edone* e quell'altre parole che hai detto: che so io se un altro saprà chi è Bacchilide, un terzo chi sono Babieca e Rudello, se un quarto finalmente non dovrà cercare nel dizionario anche le parole *redimito* e *verziere!* Di questo passo, fammi il piacere di dirmi dove s'andrebbe a finire? Te lo dirò io: s'andrebbe a finire che non avremmo altra musica e altra poesia che « Maestro Raffaello, non te ne' ncaricà »; s'andrebbe a finire che dal godimento della musica e della poesia sarebbero esclusi gl'ingegni più eletti e più culti, quelli cioè che sono più adatti a quel godimento e ci han più diritto.

Tu però insisti dicendo: — Passi per gli accenni alla storia, alla geografia, alla mitologia, alle letterature antiche e straniere: ma che bisogno c'è, e a che giova, l'andare a cercare parole e frasi disusate, pigliarle magari in pre-

stito dal latino o dal greco, per dir cose che si possono dire con frasi e parole comunissime e a tutti note? — Al che io rispondo, che ce n'è bisogno e giova benissimo.

Prima però ti vo' dire che l'*Edone,* l'*Evandrio colle,* il *Saturnio carme*, e simili, son nomi propri di luoghi e di cose, che, se s'han da poter nominare, non si possono nominare altrimenti, e ti dirò che *popliti,* per esempio, è parola italiana italianissima, registrata nel vocabolario, e che non ha alcun altro equivalente: onde non si potrebbe significare in altro modo ciò ch'essa esprime se non per via d'una circonlocuzione. Ora, se i lettori italiani sanno tanto poco la loro lingua, la loro storia, la loro letteratura, la lingua la storia la letteratura dei loro avi, che all'abbattersi in certe frasi e parole gridano col sig. Barbiera: — ma questo è un artefare gli antichi, — o col signor Rizzi: — ma questo è contraffazione greca, — o col marchese Colombi: — ma scrivono in tedesco,

e allor chi li capisce? — che colpa hanno di ciò i poveri poeti?

Dunque dicevo che c'è bisogno e giova di usare, secondo i casi, certe parole più peregrine invece di certe altre comunissime. Tu capisci che le parole per l'artista scrittore, in particolar modo per il poeta, non valgono semplicemente come segni delle idee, ma hanno anche un valore estetico, storico e musicale. Per l'artista vero non ci sono parole inutili; e quegli è più grande e compiuto artista che conoscendo maggior numero di parole sa meglio usarle, non pure come segni delle idee, ma anche secondo quel triplice valore ch'esse hanno aggiunto al loro principale. Quando il Leopardi scrive nell'epistola al Pepoli, *In quanto Fastidiose o grate opre dispensi* ecc. e poi corregge *O gioconde o noiose opre,* e poi ricorregge *O gioconde o moleste opre;* quando il Carducci scrive *marsi militi* invece di *marsi soldati,* quando scrive *Addua* invece di *Adda;*

queste a molti paiono e sono minuzie, lo so, ma a queste minuzie chi sente l'arte riconosce l'artista: chi non la sente, invece di leggere i canti del Leopardi e le *Odi barbare,* vada sui monti di Pistoia a farsi cantare stornelli dalle contadine.

A te non ho bisogno di dire che, quand'io ho parlato di valore estetico delle parole, non ho inteso di riferirmi a quella rancida, e, lasciami dire, un po' stupida distinzione, che trovasi ancora nei trattati e nei dizionari, di parole prosaiche e parole poetiche. Per me, anche in poesia, non riconosco altra legge che quella di Quintiliano: « Omnia verba suis locis optima; etiam sordida dicuntur proprie; » e o bene o male ho cercato di tenermi a cotesta legge nelle cose che ho scritto; perchè credo da un pezzo che oramai sarebbe tempo di finirla colla vecchia rettorica. Ma, sicuro, sarebbe anche bene non sostituirne ad essa delle nuove; perchè,

gira e rigira, le rettoriche son come i ministeri; le ultime non son migliori delle prime.

E nè anche ho bisogno di dirti che, discorrendo de' principii d' arte seguíti, per quel che pare a me, dal Carducci, non ho inteso e non intendo di dire ch' e' non possa avere sbagliato mai nell' applicazione; che la materia della lingua e del ritmo siasi sempre piegata docilissima sotto le sue mani a tutte le esigenze dell' arte: ho voluto solamente dire che que' principii mi paiono i veri, e ch' ei pare anche a me il più valente artefice di poesia che abbia oggi l' Italia. —

Queste cose io risposi al mio vecchio compagno di scuola, e parecchie altre; delle quali farò grazia al lettore.

XV.

Ma il lettore deve permettermi di aggiungere ancora poche parole, in forma di conchiusione,

sempre fedeli, benchè non di una fedeltà consacrata dal prete e dal sindaco; ed essa non avrà verso di loro la piccola gelosia delle donne di carne.

Il Carducci, sentendo bisogno d'aria più libera, scosse un giorno colla forte sua mano il cancello che chiudeva i dominii del pregiudizio, lo gittò a terra, e uscì fuori. Chi vuole restar dentro, e ci si sente a suo agio, padrone; ma non è giusto che, se uno per la sua gracile costituzione n'ha abbastanza di fare di tanto in tanto due passi in giardino, pretenda impedire a chi è più robusto di lui, e ha più bisogno di moto, di andare discorrendo pe' campi, per le montagne, pe' boschi.

Ho detto pregiudizio, e lo mantengo. Mentre tutto nel mondo si muove, si modifica, si trasforma, perchè tutto nel mondo è vita, e la vita è nel moto, si vorrà proclamare e imporre ai poeti l'immobilità delle forme metriche? E sian pure bellissime, e la loro beltà fatta im-

mortale dai canti di sommi poeti; non importa. C'è forse una legge naturale, fatale, per la quale non sia lecito trovare nuove forme metriche se non in certi periodi della letteratura? — E allora ci dica chi lo sa, quanto durano cotesti periodi; ci mostri che dappertutto l'ingegno umano si assoggettò a quella legge. Ma il vero è che l'ingegno umano sentì sempre che le grandi, e nella loro mirabile unità infinitamente varie e complesse, leggi della natura non si possono imprigionare nella monca parola dell'uomo; e, meglio che ai precetti de' retori, porse ascolto alla voce della natura stessa che sentiva dentro di sè.

Mi permetta il lettore ch'io torni all'esempio della musica, che mi pare molto adattato a chiarire la quistione della metrica. È vero, o non è vero, che ai compositori di musica è aperto larghissimo il campo a trovare nuove combinazioni di suoni che valgano ad esprimere ed eccitare negli ascoltanti nuovi fanta-

smi, nuovi sentimenti, o maniere e gradazioni nuove di sentimenti e di fantasmi? — Il campo dei fantasmi e dei sentimenti e delle loro gradazioni è illimitato, come illimitato è il numero delle combinazioni dei suoni. — Perchè dunque si vorrà restringere al poeta il campo delle combinazioni ritmiche? Si vorrà forse credere e sostenere che tutte le combinazioni ritmiche probabili nella lingua nostra sieno state trovate dai poeti che furono fin qui, e che buone combinazioni ritmiche non siano altro che quelle consacrate da loro? Si vorrà forse credere e sostenere che tutte le idee, tutti i sentimenti, e i loro aspetti varii e infiniti e le loro non men varie e infinite gradazioni sieno state espresse in tutte le migliori forme artistiche dai poeti che furono? Ma questo tanto non è vero, quanto è vero che il mondo d'oggi non è perfettamente identico al mondo, non dirò di duemila, di mille, ma di cento, di cinquanta anni fa. E se col mutare del mondo, col progredire delle scienze, col

modificarsi delle istituzioni, de' costumi, degli usi, dei linguaggi, col modificarsi del corpo e dell'animo stesso dell'uomo, molte cose prendono aspetti nuovi, e sorgono quindi nella mente umana nuovi fantasmi, e gli affetti medesimi e i sentimenti si mostrano sotto nuove sembianze; perchè non potrà il poeta cercare nuove forme, nuove combinazioni di suoni, più rispondenti a questi nuovi aspetti delle cose? Perchè dovrà anzi cacciar via dalla mente coteste forme e cotesti suoni, quando e' sorgano in essa come le forme organiche, come i suoni organici delle sue idee, dei suoi sentimenti?

Tutti sanno, ed è stato detto e ripetuto fino alla sazietà, che il Carducci ha studiato molto gli antichi poeti greci e romani, particolarmente Orazio: e il signor Barbiera e il signor Rizzi son venuti fuora, proprio dopo la pubblicazione delle *Odi barbare*, a insegnare all'Italia che la poesia del Carducci è una *contraffazione*, o vuoi *artefazione*, della poesia greca.

Senta un po' il lettore (e qui parlo a chi possiede il senso dell'arte e ha studiato, non a quelli che han dato da sè a sè stessi e pubblicato per le stampe il certificato di miserabilità intellettuale), senta il lettore come il Carducci contraffà la poesia greca. Egli descrive i preparativi della partenza e la partenza di un convoglio dalla stazione di una strada ferrata in un freddo e piovoso mattino di novembre avanti giorno.

« Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com' ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l' anima
un' eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paiono oltraggi: scherno par l' ultimo
appello che celere suona:
grossa scroscia sui vetri la pioggia.

Già il mostro conscio di sua metallica
anima sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra; immane pe' l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio. »

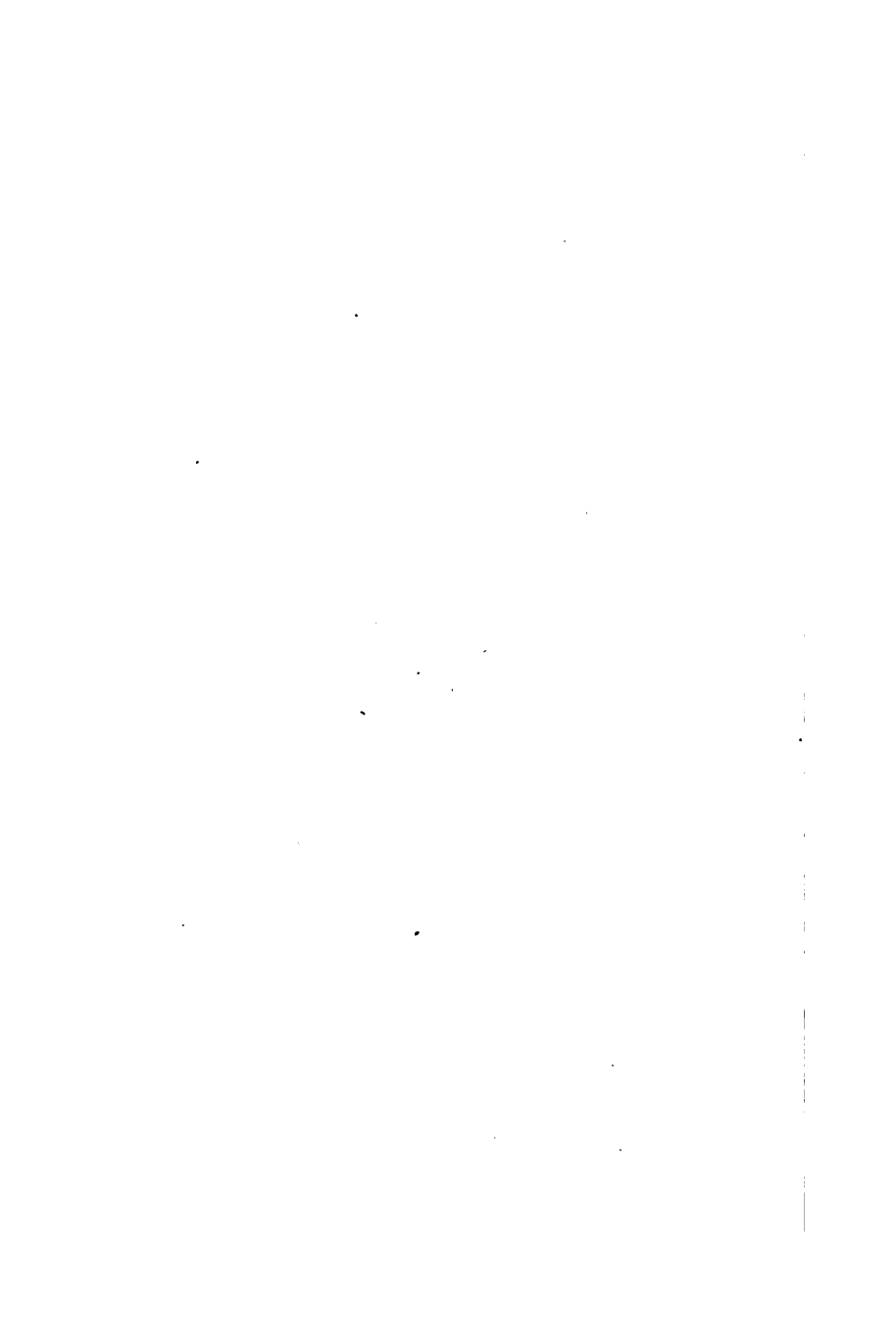
Questa non è, com'io notai, la strofa alcaica latina, nè come la imitarono i tedeschi ed il Tennyson, nè come la imitarono il Chiabrera e il Carducci stesso nell'ode per l'anniversario della fondazione di Roma; è un'alcaica rifatta un po' liberamente: ma chi non sente ne' versi da me citati l'unità del ritmo e del pensiero poetico? chi non sente che *cangiando cotesto ritmo si dissolverebbe* (per usare le parole del Trezza) *quel mondo d' immagini che il poeta suggerisce appunto con esso?* Provatevi a mettere quella descrizione con le parole medesime in un altro metro, ed essa non sarà più quel ch'è, e voi non vedrete non sentirete più quel che in essa vedete e sentite.

Se è vero, come è verissimo, quel che dice il Trezza stesso, che *il ritmo è un elemento or-*

ganico della forma poetica, e costituisce, secondo nota il Lewes da lui citato, *quel centro di associazione per cui si rivela la parte ideale dei vocaboli;* voler limitare al poeta il campo delle combinazioni ritmiche sarebbe lo stesso che volergli limitare il campo delle imagini e de' pensieri, il campo della sua creazione. Negate al Carducci la facoltà di creare una nuova forma metrica, ed egli non scriverà l'ode *Alla Stazione,* da cui son tolte le strofe da me riferite.

C'è fra i nostri scrittori a chi i ceppi paiano buona e comoda cosa? — Se li tenga pure, e buon pro' gli facciano: noi non li vogliamo; noi vogliamo nell'arte e nella scienza pienissima libertà; noi vogliamo che ciascuno possa studiare e pensare come gli pare e piace, ed esprimere come gli pare e piace il frutto de' suoi studi e delle sue meditazioni, pur che siano studi e meditazioni davvero. Come altri adora Cristo e i Santi, noi adoriamo l'arte, la scienza, la libertà; e non ci crediamo meno morali per que-

sto. Nè ci offende o ci fa onta la cattolica religiosità altrui: piuttosto, se noi la partecipassimo, crederemmo renderci meglio accetti a Cristo e ai Santi e ai loro ministri in terra, coll'andare a sentire delle messe, de' tridui, delle novene, che collo scrivere de' brutti versi.

Livorno, 20 marzo 1878.

Finito di stampare
il dí 10 giugno MDCCCLXXVIII
nella tipografia Zanichelli e soci
in Modena